

هيفل

الفن  
الرمزي  
الكلاسيكي  
الرؤماني

سنة  
بتي



دار الكتب



الفنُّ  
الزَّمَنِيُّ  
الكلاسيكي  
الرُّومانيُّ

جميع الحقوق محفوظة  
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - لبنان

ص. ب ١١١٨١٣

٣١٤٦٥٩ }  
٣٠٩٤٧٠ } تلفون

تلكس : LE KAMALS 20043

الطبعة الاولى

١٩٧٩

الطبعة الثانية

١٩٨٦

هيفل

الفنُّ  
الرَّمْزِيُّ  
الكلاسيكي  
الرُّومانيُّ

مترجمة: جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر  
بيروت

هذه ترجمة كتاب

**L'Esthétique**

3. 4. 5.

**L'Art Symbolique**

**L'Art Classique**

**L'Art Romantique**

Par

**G. W. F. Hegel**

**Editions Aubier**

**1964**

# الفقه الرمزى

مجلد اول

## لمحة عامة

كانت الدراسة التي اكتبنا عليها في المجلدات الاولى دراسة واقع فكرة الجمال ، من حيث هي مثال الفن ، لكن جميع الملاحظات التي بسطانها بصدد العمل الفني المثالي قادتنا الى استنتاجات لا تنطبق الا على العمل الفني بصفة عامة . والحال ان فكرة الجمال ، مثلها مثل الفكرة بما هي كذلك ، هي في الوقت نفسه كلية من فروق جوهرية لا بد من ان تثبت نفسها وتحقق ذاتها من حيث هي فروق . هذه الفروق المندرجة في الكلية نستطيع ان نطلق عليها اسم **الاشكال الفنية الخصوصية** ؛ وهي تنجم عن بسط ما هو محتوى في مفهوم المثال ، على اعتبار ان الفن هو الذي يحقق هذا المحتوى . لكن اذا ما تكلمنا مع ذلك عن «ضروب» مختلفة من المثال ، فاننا لا نفهم كلمة «ضرب» بالمعنى الدارج ، اي كخصوصيات آتية من الخارج ومتسائلة نحو المثال تسائلها نحو نوعها ، من خلال تعديلها اياه ، وانما نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى التعينات المختلفة ، الاكثر تفصيلا والاكثر دقة ، لفكرة الجمال ومثال الفن ذاتهما . وعلى هذا النحو تجد كلية الاداء او العرض المثالي تعينا اكثر دقة ، لا بفضل عناصر مستعارة من الخارج ، وانما على اساس مفهومها بالذات ، بحيث ان هذا المفهوم هو الذي يغدو ، لدى انبساطه وانجلائه ، كلية الاشكال الفنية الخصوصية .

نستطيع ان نقول ايضا ان الاشكال الفنية ، التي فيها تحقق الفكرة عندما تتمايز وتتفارق ، يكن اصلها في الفكرة نفسها ، بمعنى ان هذه الفكرة تؤكد ذاتها وتنبجس الى حيز



الواقع بواسطة تلك الاشكال ؛ والشكل الذي به تؤكد ذاتها  
وتحقق نفسها على هذا النحو يختلف ويتنوع تبعا لانبثاقه عن  
التميين المجرد او الكلية العينية للفكرة .

وبالفعل ، ان الفكرة بوجه عام ، وبقدر ما تنبسط وتتطور  
بفعل نشاطها الذاتي ، هي وحدها الفكرة حقا ؛ وبما انها ، من  
حيث هي مثال ، تظاهر مباشر ، وفي الوقت نفسه فكرة الجمال  
المطابق لهذا التظاهر ، بنجم عن ذلك ان كل طور خاص يجتازه  
المثال اثناء انبساطه وتطوره يقابله ، بفعل تعين داخلي ، شكل  
خاص ليس هو شكل الاطوار الاخرى . ومن غير المهم ، والحالة  
هذه ، ان نعتبر هذا التدرج في الانبساط والتطور تدرجا داخليا  
للفكرة في ذاتها او تدرجا للاشكال التي بها تتحقق هذه الفكرة ،  
على اعتبار ان هذين التطورين مرتبطان بمرى وثيقة ، مما يجعل  
تحقيق الفكرة من حيث هي مضمون تحقيقا لها في الوقت نفسه  
من حيث هي شكل . وبالعكس ، تتكشف نواقص الشكل على  
انها في الوقت نفسه نواقص في الفكرة ، ما دامت الفكرة هي  
التي تسبغ على التظاهر الخارجي ، الذي به تتحقق ، مدلولها  
داخليا . وعليه ، حينما تواجهنا اشكال فنية لا تطابق المثال  
الحق ، فلا موجب لان نتكلم عن اعمال فاشلة بالمعنى الدارج ، اي  
اعمال لا تعبر عن شيء او لم تفلح في الارتقاء الى مستوى ما كان  
يفترض فيها ان تمثله ؛ وانما الشكل الذي فيه تتحقق الفكرة  
(وهذا ما نسميه بالفنون الخاصة) يوافق بالنسبة الى كل مضمون  
ما يفترض فيه انه يعبر عنه ، والنقص او الكمال منوطان بدرجة  
الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها . فالمضمون لا بد ان يكون  
حقيقيا وعينيا بحد ذاته ، قبل ان يتمكن من العثور على الشكل  
الذي يناسبه . وعلينا ان نميز من هذا المنظور ، وكما فعلنا آنفا ،  
بين ثلاثة اشكال فنية رئيسية .

اولا الفن الرمزي . فالفكرة هنا ما تزال تبحث عن تعبيرها

الفني الحقيقي ؛ وبما أنها ما تزال مجردة وغير متعينة ، فإنها لا تحمل في ذاتها بعد عناصر تظاهرها الخارجي ، بل تجد نفسها بمواجهة الطبيعة وبمواجهة أفعال بشرية هي بالنسبة إليها خارجية . وهي إذ تقحم على هذه الوقائع تجريداتها الخاصة أو تقرن بها عمومياتها الغامضة المبهمة سعيا إلى الحصول على نتيجة عينية ، تشوه وتزيف الأشكال الواقعية التي تتعامل وإياها وتتعسف في استخدامها وصياغتها . لذا ، وبدلا من تطابق أمثل ، لا تفلح في الحصول إلا على صدى ، أو في أحسن الأحوال على توافق مجرد محض بين المعنى والشكل ، فيبدوان بالتالي أكثر خارجية وغربة واحدهما عن الآخر وأكثر تنافرا وعدم تكيف .

لكن الفكرة ثانيا ، وطبقا لمفهومها ، لا يمكن أن تكتفي بتجريد الأفكار العامة وإيهامها . فهي بحد ذاتها ذاتية حرة ولامتناهية ، وهي تعقل في الواقع هذه الذاتية من حيث هي روح . والحال أن الروح ، من حيث هو ذات حرة ، يعين نفسه بنفسه وفي داخل نفسه ، وبفضل هذا التعيين الذاتي يجد في مفهومه الخاص الشكل الخارجي الذي يناسبه والذي يستطيع أن يقرن به القسط الذي يعود إليه من الواقعية . هذا التكافؤ البسيط بين المضمون والشكل هو السمة المميزة للشكل الفني الثاني ، الفسـن الكلاسيكي . غير أن تحقيق أعمال فنية كلاسيكية يقتضي ألا يكون الروح ، المطلوب من الفن تمثيله ، هو الروح المطلقة ، أي الروح المشبع بالروحية والداخلية ، وإنما الروح الذي ما يزال مشوبا بالخصوصية والتجريد . أن الذات الحرة ، كما يصوغها الفن الكلاسيكي تظهر بالفعل وكأنها بماهيتها عامة ، وبالتالي منمتقة من كل عرضية وخصوصية خارجيتين أو داخليتين ، لكن العمومية التي تميزها هي ، أن جاز التعبير ، عمومية متخصصة Particularisée بدورها . ذلك أن الشكل الخارجي ، من حيث هو خارجي ، شكل متخصص لا يمكن له أن يحقق اندماجا حميما

وكاملا الا مع مضمون متعين هو الآخر ، وبالتالي مرسوم محدود ؛ والروح ، في خصوصيته ، لا يمكن له ان يحقق نفسه على اسم وجه الا بواسطة تظاهر خارجي وعن طريق الدخول في اتحاد لا انفصام فيه مع شكل خارجي .

لقد دفع الفن الكلاسيكي بتطور مفهومه الى المدى الذي يستطيع معه ان يمثل الفكرة اكمل تمثيل في شكل فردية روحية ، متوافقة اتم التوافق مع واقعها المادي . هنا يفقد الوجود الخارجي استقلاله قياسا الى مدلوله ، قياسا الى المعنى الذي يفترض فيه ان يعبر عنه ؛ وبالعكس ، يتبدى للتأمل المتحسنى الداخلي وحده من خلال الشكل المصاغ ، ويثبت نفسه فيه بلا التباس .

ثالثا ، حيث تتصور فكرة الجمال نفسها بنفسها على انها هي الروح المطلق ، وبالتالي الحر في ذاته ولذاته ، لا يعود فسي مستطاعا ان يحقق ذاتها تحقيقا كاملا بوسائل خارجية ، على اعتبار ان لا وجود لها الا من حيث هي روح . لذا تفصم الاتحاد الذي حققه الفن الكلاسيكي بين المحتوى الداخلي والتظاهر الخارجي لتؤوب من جديد الى ذاتها . على هذا النحو يرى النور الفن الرومانسي ؛ وبما ان مضمون هذا الفن يتطلب ، بحكم روحيته الحرة ، اكثر مما يستطيع التمثيل الخارجي والمادي ان يقدمه له ، لا يبدى الفن الرومانسي اية مبالاة بالشكل ؛ ومن هنا يحدث انفصال جديد بين المحتوى والشكل ، ولكن لاسباب مماكسة لتلك التي رايناها تلعب دورها في الفن الرمزي .

سنلخص اذن هذه التأملات المتتضبة بالقول بان الفن الرمزي يسمى الى تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي ، وبان الفن الكلاسيكي حقق هذا الاتحاد بتمثيله الفردية الجوهرية المخاطبة حساسيتنا ، وبان الفن الرومانسي ، الروحي جوهر ، قد تجاوزه .

## مدخل

### عن الرمز بحفنة عامة

يمثل الرمز ، بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذا اللفظ ، بداية الفن سواء أمن وجهة النظر المفهومية ام التاريخية . بوسعنا اذن ان نعدده ابتكارا من مرحلة ما قبل الفن ، تميز به الشرق بصورة رئيسية ؛ وهذا الابتكار ام يصل اليها الا بعد ان طرات عليه تحولات عديدة ومر باطوار وسيطة شتى، كان آخرها ان تمخض، بفضل الفن الكلاسيكي ، عن الواقع الاصيل للمثال . ينبغي اذن ان نميز الرمز كما يفرض نفسه ، بخصوصيته المستقلة ، على التمثيل الفني ويخاطب حدسنا الفني ، من الرمز الذي هو محض شكل خارجي ، لا يتمتع بأي استقلال . وفي هذا الشكل الاخير نلتقي الرمز بكل تأكيد في الفنين الكلاسيكي والرومانسي ، تماما كما ان بعض جوانب الفن الرمزي تتلبس شكل المثال الكلاسيكي

او تبدى في بعض المعالم الاولى للفن الروماني . بيد ان هذه الاقتباسات لا تطل سوى مظاهر ثانوية او قسّات منفردة ، من دون ان تشكل روح العمل الفني بالذات وطبيعته المميّنة .

لكن حين يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به ، في شكله المستقل ، يتلبس بوجه عام صفة **الجميل** ، لانه يمثل الفكرة التي ما تزال مجاوزة الحد وعاجزة عن تعيين ذاتها بحرية ، الفكرة المتوجب عليها ان تصبح شكلا لكن من دون ان تجد نسي التظاهرات الميّنة شكلا محددًا ومعينًا يطابق بدقة ما فيها من تجريد وعمومية . ونتيجة لهذا النقص في التوافق ، تتجاوز الفكرة تحقيقها الخارجي ، بدل ان بمتصها وبحبسها فيه ؛ وعدم تواؤم الفكرة هذا مع دقة التظاهر الخارجي الذي تتجاوزه وتتخطاه هو ما يشكل الطابع العام للجميل .

فيما يخص اولا الجانب الشكلي ، يتوجب علينا ان نشرح بصورة عامة ما ينبغي ان يفهم بالرمز .

الرمز شيء خارجي ، معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة؛ بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويتقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وانما بمعنى اوسع واعم بكثير . ينبغي ان نميز في الرمز اذن : **المعنى والتعبير** . فالمعنى يرتبط بتمثل او بموضوع ، كائنا ما كان مضمونه ؛ والتعبير وجود حسي او صورة ما .



١ - الرمز قبل كل شيء **دلالة** . لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند المرض المحض هي علاقة عسفية بحتة . فهذا التعبير او هذه الصورة او هذا الشيء الحسي لا يمثل الا في ادنى الحدود ذاته ، لذا لا يوقف فينا بالاحرى الا فكرة مضمون غريب عنه تماما ولا جامع على الاطلاق بينهما . فالاصوات ، في اللغات مثلا ، هي دلالات على تمثلات واحساسات الخ . لكن الغالبية

العظمى من الاصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثيلات التي تعبر عنها الا على نحو عرضي تماما ، حتى وان يكن في المستطاع اقامة البرهان ، من خلال تتبع التطور التاريخي للغة من اللغات ، على ان العلاقات بين الاصوات وما تعبر عنه لم تكن في بادئ الامر ما هي عليه اليوم ؛ والفرق بين اللغات يكمن على وجسه التحديد في كون التمثل الواحد تعبر عنه اصوات شتى . مثال آخر على هذه الدلالات تقدمه لنا الالوان التي تستخدم فسي الشارات والرايات ، النخ ، للاشارة الى الامة التي ينتمي اليها فرد من الافراد او سفينة من السفن ، النخ . ولون كهذا لا يملك بحد ذاته اية صفة يمكن اعتبارها مشتركة بينه وبين ما يدل عليه ، اي بينه وبين التصور الذي يفترض فيه انه يمثله . لكن ليس بسبب هذه الالامبالاة المتبادلة القائمة بين الدلالة والتعبير يحظى الرمز باهتمام الفن ؛ فالفن يستلزم على العكس ، وبصفة عامة ، علاقة ، قرابة ، تداخلا عينيا بين المدلول والشكل .

٢ - هذا شيء ، وشيء آخر امر الدلالة المستخدمة كرمز . فالاسد ، على سبيل المثال ، يعتبر رمز الشجاعة ، والشعلب رمز المكر ، والدائرة رمز الابدية ، والمثلث رمز الثالث . والحال ان الاسد والشعلب يتمتعان فعلا بالصفات والخواص التي يفترض فيهما انهما يعبران عن معناها . كذلك ، فان الدائرة لا تمثل المظهر الناقص او المحدود عسفا واعتباطا لخط مستقيم ، او لاي خط آخر لا يرتد الى ذاته ، او ايضا لفاصل زمني ؛ وللمثلث عدد من الاضلاع والزوايا مساو للمدد الذي تستحضره فينا فكرة الله ، حينما نحصى الاقائيم التي يعزوها الدين الى الله .

بين جميع هذه الامثلة تملك المواضيع الحسية بحد ذاتها المدلول الذي قبض لها ان يمثله وان تعبر عنه ، بحيث ان الرمز ، مفهومها بهذا المعنى ، لا يكون مجرد دلالة لامبالية ، بل دلالة تحتوي مقدما ، بما هي كذلك خارجيا ، على مضمون التمثل الذي

تبقي ان تستحضره . أضف الى ذلك ان ما تبقي عليه ، فسي الوقت نفسه ، الى الوصي ليس ذاتها ، من حيث هي هذا الموضوع العيني والفردى او ذلك ، بل الصفة العامة التي يفترض فيها انها تمثل رمزها .

٣ - سنلفت النظر ثالثا الى ان الرمز ، غير الملزم بأن يكون مطابقا لمعناه ، من حيث هو دلالة خارجية صرف ، غير ملزم ايضا ، كما يبقى رمزا ، بأن يكون مطابقا له تمام المطابقة . وبالفعل ، ان كان المضمون ، الذي هو المعنى ، والشكل ، الذي يستخدم للدلالة عليه ، يتطابقان من جهة اولى بخاصية او صفة واحدة ، فان الشكل الرمزي ينطوي ، من جهة ثانية ، على صفات اخرى ، مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يسدل عليه . كذلك ، ليس **المضمون** على الدوام مضمونا مجردا ، كالقوة او المكر على سبيل المثال ، بل يمكن ان يكون ايضا عينيا وان يشتمل ، من جهته ، على خواص خاصة ، مختلفة عن الخاصية التي تعطي رمزه معناه ، وكذلك على سائر خواص هذا الشكل او صفاته . فالاسد ، على سبيل المثال ، ليس قويا فقط ، والثعلب ليس مأكرا فقط ؛ كذلك فان الله ليس هو فقط ما يشير اليه العدد **ثلاثة** . لهذا لا يكثر المضمون بالشكل الذي يمثله ، ومن الممكن التعبير عن تعيينه المجرد بتلبسه اشكالا لامتناهية التنوع . كذلك يشتمل المضمون العيني على تعيينات عديدة يمكن ان تفيد في التعبير عنها اشكال اخرى كثيرة تتضمن التعيينات ذاتها . وكذلك هو الحال بالضغط بالنسبة الى المواضيع الخارجية التي بها يعبر رمز ما عن نفسه . فهذه المواضيع يمكنها بدورها ان تعرض للادراك ، بصورة رمزية ، عدة تعيينات . فالقوة لا يرمز اليها بالاسد وحده ، بل كذلك بالثور ، الذي يمكن بدوره ان يستخدم في تسميات رمزية كثيرة اخرى . اخيرا ، فانه لامتناه عدد الاشكال والرموز والتكوينات التي يمكن اعتمادها في الرمز الى الله .

ينجم مما تقدم قوله ان الرمز ، منظورا اليه من وجهة نظر مفهومه ، يملك على الدوام معنى مزدوجا . فهو يتبدى أولا كشكل ، كصورة ذات وجود مباشر ، لامتوسط . فأمام أعيننا ينتصب موضوع او صورة له ، وعلى سبيل المثال اسد او نسر او لون ، الخ ، وهذا قد يكون كافيا لنا . ولهذا فان السؤال الجدير بأن يطرح هو معرفة ما اذا كان المفروض بالاسد الذي تنتصب صورته امام انظارنا ان يمثل وأن يسمى شيئا غير ذاته، شيئا مغايرا او اضافيا ، وعلى سبيل المثال التصور المجرد من القوة المطلقة ، او التصور الأكثر عيانية عن البطل ، او كذلك عن الموسم او الزراعة ، الخ ؛ وبالاختصار ، معرفة ما اذا كان ينبغي ان نأخذ هذه الصورة في مدلولها الحقيقي والمجازي ، أم فسي مدلولها المجازي فقط . والحالة الأخيرة هي حالة تعابير اللغة ، حالة الفاظ نظير «عقل» و«استخلص» ، الخ . فحين لا يشير هذان الفعلان الا الى نشاطات ذهنية ، يوقظان فينا مباشرة فكرة هذه النشاطات ، من دون أن يستحضرا في الوقت نفسه فكرة الافعال الحسية التي تقابل هذين الفعلين (اذ من الممكن ان «نعقل» وأن «نستخلص» (١) ماديا) . لكن صورة الاسد لا تستحضر فينا فقط المعنى الذي لها من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا كذلك الموضوع نفسه ، في وجوده الحسي .

من الممكن تبديد الشك الذي ينجم من هذا المعنى المزدوج عن طريق تسمية المدلول وشكله باسميهما وعن طريق بيان علاقتهما في الوقت نفسه . لكن عندئذ لا يعود الموضوع العيني الموجود في

---

١ - في اللغة : عقل الشيء ادركه . وعقل الدابة ربطها ؛ كذلك فسان للاستخلاص مبيّنين ماديا ومعنويا ، تقولنا استخلص المدن ، واستخلص الفكرة.



التمثل رمزا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، بل مجرد صورة ، وتلبس العلاقة بين الصورة والمدلول شكل **المشابهة** المعروف . ففسي التشابه ، لا بد ان يكون حاضرا في ذهننا التمثل العام وصورته العينية في آن معا . لكن ان لم يكن التفكير قد وصل بعد السى درجة يمكنه معها ان يحفظ تماثله العامة وان يظهرها بما هي كذلك ، فان الشكل الحسي ، المفروض ان يجد فيه مدلول اكثر عمومية تعبيره ، لا يكون بدوره قد انفصل بعد عن هذا المدلول ، باعتبار علاقة الاتحاد الصميم القائمة بينهما . في هذا تحديدا يكمن الفرق ، كما سنرى لاحقا ، بين التشبيه والرمز . فحين يهتف كارل مور (٢) ، على سبيل المثال ، لدى مراى غيباب الشمس : « هكذا يقضي بطل » ، نجد المدلول مفصلا بكل وضوح عن التمثيل الحسي ، وإن مضافا في الوقت نفسه الى الصورة . وفي تشبيهات اخرى لا يبرز هذا الانفصال وهذه العلاقة للعيان بمثل هذا الوضوح والجلال ؛ لكن الترابط بين الجانبين يظل مع ذلك مباشرا ، على ان نأخذ بعين الاعتبار في هذه الحال سياق الكلام وظروفا اخرى ، لنعرف ان كان من الواجب ان نكتفي بالصورة بما هي كذلك او ان كان لها مدلول محدد لا يمكن ان يخامرنا بصده اي ريب . فحين نقرا مثلا : « الفتى يواجه المحيط على سفينة لها الف من الصواري » ، بينما يتجه الشيخ بصمت نحو المرفأ على فلك ناجر من الفرق » ، ينقطع دابر كل شك بصدد مدلول المحيط والصواري الالف من جهة اولى ، وبصدد الفلك والمرفأ من الجهة الثانية : فالفتى يلج معتسرك الحياة عامر القلب والراس بالآمال والمشاريع ، بينما يلوذ الشيخ بمكان امين ، سوّجها نحو المرفأ فلكا صغيرا ناجيا من الفرق . كذلك حين نقرا في **العهد القديم** : « حطّم يا رب اسنانهم فسي

افواههم ، واسحق يا سيد نواجه الشبل ، ندرك للحال ان ليس المقصود أسنان الشبل ونواجهه فعلا ، وانما هي مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفيا ، بل على ضوء مدلولها . لكن فيما يتعلق بالرمز بما هو كذلك ، فان الشك يساورنا بسهولة اكبر ويكون مبررا اكثر حينما لا تعتبر الصورة ، التي لها مدلول ، رمزا الا في حال عدم الافصاح عن هذا المدلول جهرا ، كما في التشبيه ، او الا اذا لم يكن واضحا سافرا بعد ذاته سلفا . صحيح ان الرمز ، بحصر المعنى ، يفقد مقدما معناه المزدوج ، بحكم تحول الربط بين الصورة الحسية والمدلول ، من جراء هذا الشك تحديدًا ، الى عادة او صيرورته اصطلاحيا متعارفا عليه ، بينما يبقى التشبيه ابتكارا فوريا ، منزلا ، بينا واضحا بعد ذاته ، لانه يحمل في ذاته مدلوله . لكن اذا ما غدا الرمز ، بحكم العادة ، مالوفا وواضحا بالنسبة الى اولئك الذين يتحركون في هذه الدائرة من التمثلات الاصطلاحية ، فان موقف اولئك الذين يقفون خارج هذه الدائرة او الذين ما عادوا ينتمون اليها ، وان كان اليها انتسابهم فيما غير ، مغاير تماما من هذا الرمز . فما هو موجود اولا بالنسبة اليهم هو التمثيل الحسي المباشر ، وهم يتساءلون في كل مرة عما اذا كان عليهم ان يكتفوا بما هو في متناول انظارهم ام ان عليهم ان يربطوا به تمثلات وافكار اخرى . فحين نشاهد على قسم ظاهر من سور كنيسة رسم مثلث ، على سبيل المثال ، ندرك للحال انه لم يرسم عليه بصفته شكلا حسيا بحتا ، وانه ينطوي على العكس على مدلول آخر . وبالمقابل سيساورنا انطباع اكيد ، في حال اختلاف المكان ، بان هذا الشكل عينه لا يجوز ان يعتبر رمزا او اشارة للثالوث الالهي . وعلى النقيض من ذلك ، فان الشك هو الذي سيساور فسي ظروفا كهذه ممثلي شعوب اخرى ، شعوب غير مسيحية ، عاداتها ليست كمادات المسيحيين ولا معارفها كمعارفهم ؛ بل اتنا لا

نستطيع نحن انفسنا ان نعرف على الدوام بيقين وثقة ان كان ينبغي ان نعد المثلث مثلثا او تمثيلا رمزيا .

اننا لا نصطدم بهذا الشك في بعض الحالات المنفردة فقط ، بل كذلك في ميادين واسعة جدا من الفن ، متى ما مثل مضمونه بأشكال كثيرة التعداد ، كما هي حال الفن في الشرق بوجه خاص . وهذا ما يفسر الضيق الذي يستولي علينا عند اول لقاء لنا بأشكال فارس القديمة والهند ومصر وابتكاراتها ؛ اذ يترأى لنا وكأننا امام **احجيات** ؛ فجميع تلك الاشكال والصور لا تعني لنا شيئا بحد ذاتها ولا ترضي حدسنا المباشر ، بل تبدو وكأنها تدعونا الى ان نتجاوزها ، الى ان ننتقل بفكرنا الى ما وراء ما هي كائنة عليه في واقعها المباشر ، من حيث هي معطيات ، بحثا عن مدلولها الذي يتجاوز ، هو الآخر ، الصور بعمقه وامتداده .

وبالمقابل ، تخلف فينا اشكال اخرى انطبعا فوريا بانها ، نظير حكايا الاطفال ، مجرد لعب بصور ومزاوجات غريبة جمعت بينها المصادفة . وسر ذلك ان الاطفال يكتبون بالجانب السطحي من الصور ، باللعب الذي لا هدف له والذي يقبلون عليه بلا تدخل من الفكر ، لما ينطوي عليه من مزاولات وتراكبات مدهشة وغير متوقعة . لكن الشعوب ، حتى في طفولتها ، تتطلب مضمونا اكثر جوهرية نلفاه ، بالفعل ، في الاشكال الفنية للهندوس والمصريين ، على الرغم من ان هذه الابداعات الغامضة تكاد تكون عصية على التفسير وعلى الرغم من اننا نصطدم بعقبات كاداء في محاولتنا جلاء السر الذي يحيط بها . لكن ما يبدو مخفوفاً بالشك وباعثاً على الحيرة هو القسط الذي يعود ، في عدم التطابق هذا بين المدلول وبين التعبير الفني المباشر ، الى حالة الفن البدائية بالدات ، او الى عدم نقاء الخيال ، او الى فقره بالافكار ؛ وكما انه من الصير ان نبت فيما اذا لم يكن الشكل اقدر على التعبير عن مدلول اعظم في حال كونه اتقى واكثر صحة ، كذلك يعسر علينا ان نفصل فيما اذا لم يكن جانب الغرابة والشذوذ في هذه

الاعمال الفنية يرمي بالضبط الى الابعاء بتصور يتجاوزها .  
حتى امام الاعمال الفنية الكلاسيكية .تمتلكنا احيانا حسرة  
مماثلة ، وهذا بالرغم من ان الفن الكلاسيكي لا ينطوي ، بحكم  
طبيعته بالذات ، على اي جانب رمزي ، وبالرغم من ان الوضوح  
والشفافية هما في رأس سماته المميزة . ووضوح الفن الكلاسيكي  
انما يكمن في واقع ان مضمونه هو الذاتية الجوهرية التي هي  
المضمون الامثل للفن . وعلى هذا الاساس امكنه ان يجد الشكل  
الحقيقي الذي لا يعبر ، بما هو كذلك ، عن اي شيء آخر غير  
ذلك المضمون ، بحيث لا يكون المعنى او المدلول سوى المعنى او  
المدلول الذي يوحي به المظهر الخارجي ، وبحيث يقوم بالتالي  
تطابق امثل بين الطرفين ؛ بينما العمل الفني في الفن الرمزي  
وفي التشبيه يمثل على الدوام شيئا آخر غير مدلول الصورة  
الظاهر وحده . بيد ان ما يسبغ على الاعمال الفنية الكلاسيكية  
معنى مزدوجا هو ان المرء يمكنه على الدوام ان يتساءل امام  
اشكال العصر القديم الميتولوجية عما اذا كان عليه ان يقبل هذه  
الاشكال كما هي خارجيا ، فلا يرى فيها سوى جموح فتان لمخيلة  
موفقة ، وفي هذه الحال تستحيل الميتولوجيا الى مجرد ابتكار  
للخرافات لا نفع فيه ولا فائدة ، ام انه ينبغي عليه ان يمزو اليها  
مدلولا اكثر جدية . وهذا التساؤل له ما يبرره بوجه خاص متى  
ما كان مضمون هذه الخرافات هو حياة الآلهة ومآثرها الباهرة،  
ومن الواجب في هذه الحال ان نعتبر القصص التي تسرد على  
مسامعنا بهذا الخصوص ابتكارات شائنة ، غير لائقة ، ومخالفة  
للدوق السليم من وجهة نظر **المطلق** . فحين نقرا على سبيل المثال  
قصة اعمال هرقل (٢) الشاقة الاثني عشر ، او حين يُسرد على

---

٢ - هرقل : الاسم الروماني للبطل الاغريقي هرقليس ، رمز القوة ، وابن  
زئس وآلكمينا . تكفيرا من قتله زوجته ميثرا ، فرض عليه الملك ان يسؤدي  
التي عشرة مهمة شاقة ، فاداءها بنجاح باهر مع اعمال كثيرة غيرها . «م»

مسامعنا ان زفس (٤) رمى بهيفانستوس (٥) من جبل الاولب الى جزيرة لنوس ، فقصى عليه بالعرج ، يخيل لنا اننا امام نتاج مخيلة مصابة بمس التخريف . كذلك قد تبدو لنا مقامرات جوبيتر الفرامية (٦) التي لا تقع تحت عد وكأنها مبتكرات عسفية . لكن بما ان هذه القصص تتعلق بكبر الالهة تحديدا ، يسمنسا الافتراض ايضا بان هذه القصص تخفي مدلولاً آخر غير ذاك الذي تنطق به الاسطورة بما هي كذلك .

بصدد هذه المسألة رجحت كفة وجهتي نظر رئيسيتين على ما عداها ، وكانت بينهما مواجهة . فيموجب احدهما ، تتألف الميتولوجيا من قصص خارجية بحتة غير جذيرة بان تنسب الى الالهة ، وان تكن بحد ذاتها لطيفة ، ظريفة ، مفيدة ، بله جميلة جدا ، وذلك ما دامت لا تبيح البحث عن مدلولات أعمق . وعلى هذا الاساس ينبغي ان نرى الى الميتولوجيا ، في الشكل الذي تبدى لنا فيه ، من وجهة النظر التاريخية ، لانها من جهة أولى تكفي نفسها بنفسها بجانبها الفني ، اي بأشكالها وصورها وتمثيلاتها للالهة ولباهر اعمالها ومقامراتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثيلاتها دونما حاجة الى مجهود تفسيري ؛ ولاننا نستطيع من الجهة الثانية ان نتبع تطورها التاريخي بدءاً من بدايات محلية خالصة ، تحت تأثير كهنة وفنانين وشعراء وأحداث تاريخية وقصص وتقاليد اجنبية . اما وجهة النظر الثانية فلا تريد ، على

---

٤ - زفس : كبير آلهة الاثريق . إله الصاعقة ، وهو عند الرومانيين

جوبيتر . «٢»

٥ - هيفانستوس : إله النار والمصاهر عند الاثريق . «٣»

٦ - ورد في الميتولوجيا الرومانية ان جوبيتر كان يتلبس أحياناً بشنسى لضاجة النساء ، ومن ذلك انه اخذ شكل بجع ليضاجع ليدا . «٤»

العكس ، ان تكتفي بالمظهر الخارجي الصرف للاشكال والقصاص  
اليتولوجية، بل تزعم ان هذه الاخيرة تنطوي على معنى أعمق، وان  
مهمة الميتولوجيا ، من حيث هي فرع خاص من فروع العلم ، ان  
تتعرف هذا المعنى الدفين بإزاحتها الستار الذي يحجبه .  
وبمقتضى وجهة النظر هذه ، ينبغي ان تعتبر الميتولوجيا ابداعا  
**ومزيا** . رمزي بمعنى ان الاساطير هي من ابداع الروح ، وانها  
تنطوي على مدلول عميق وعلى افكار عامة حول طبيعة الله ، وان  
تلبست مظهرا غريبا ، فجأ ، باطلا ، ورغم كل العناصر الخارجية  
والعرضية التي يحكمها عليها عصف الخيال . الاساطير اذن من  
هذا المنظور أشبه ما تكون بموضوعات وطروحات فلسفية .

ان كرويزر (٧) هو اول من دشن في ايامنا هذه ، في كتابه  
**علم الرموز** ، دراسة التمثيلات الميتولوجية ، لا بحسب المنهج  
الدارج ، من حيث جانبيها الخارجي والنثري ، او بحسب قيمتها  
الفنية ، بل من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها .  
وقد جعل متطلقه المقدمة التي تقول ان الاساطير والقصاص  
الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ؛ فهذا الفكر ، حينما  
يلعب تمثلاته المتعلقة بالآلهة ، يرتقي ، بفضل تدخل العنصر  
الديني ، الى دائرة عليا يفدو فيها العقل هو مبدع الاشكال ،  
بالرغم من كونه لا يزال عاجزا عن الإبانة عن ذاته والتعبير عنها على  
نحو مطابق تمام المطابقة . هذه الفرضية صحيحة نظريا ؛ فالدين  
يستمد مصدره من الروح ؛ هذا الروح الذي ، بعد ان يجدد في  
اثر حقيقته وبرهص بها ، ينتهي به الامر الى اعطائها شكلا قريب  
الصلة بضمون الحقيقة هذا . لكن ان يكن العقل هو السلي

---

٧ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الماني ، له دراسات في الميتولوجيا  
والتاريخ لدى الافريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي يستشهد به  
مينل هو الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم (١٧٧١ - ١٨٥٨) . ص ٩٠

يكتشف الشكل ، فان معرفة هذه العقلانية تفدو حاجة . وهذه المعرفة هي وحدها الجديرة بالانسان ، ومن يهملها يكن كسل متاعه حشدا من معارف خارجية . وحين نتقصى التمثلات الميتولوجية ونتفحصها لنكتشف حقيقتها الباطنة ، لكن من دون ان نضرب صفحا عما تدين به للمصادفة ولعسف الخيلة وللظروف المحلية ، الخ ، نرانا مباحا لنا ان نبرر مختلف الميتولوجيات ؛ وتبرير الانسان في انتاجاته وابداعاته الروحية مهمة انبل من مهمة تجميع التفاصيل التاريخية الخارجية . والحال ان ما اخذ على كرويزر هو سلوكه مسلك الافلاطونيين الجدد ، حينما عزا الى الاساطير مدلولات غريبة عنها ، ونشد فيها لا افكارا ليس لها اي سند تاريخي فحسب ، بل كذلك افكارا يمكن ان يقام ، على العكس ، البرهان التاريخي على ان اكتشافها في الاساطير قد استدعى اولا تدليسها عليها ، على اعتبار ان الشعوب والكهنة والشعراء (رغم تجدد الكلام بكثرة في الآونة الاخيرة عن علم الكهنة السري) كان من المتعذر ان تراودهم مثل تلك الافكار التي لا تمت بصلة الى ثقافة عصرهم . وهذا اعتراض صحيح لا غبار عليه . لقد كان للشعوب والكهنة والشعراء ، بكل تأكيد ، انكار عامة ، وهذه الافكار هي الاساس الذي قامت عليه تمثلاتهم الميتولوجية ، لكن عمومية هذه الافكار ما كانت توجب تغطيتها بحجاب رمزي ، على نحو ما ارتأى بعضهم ضرورة لذلك . والحال ان كرويزر لا يدعي العكس . اذن ، ان لم يكن للاقدمين ، يوم صاغوا ميتولوجياتهم ، اية فكرة من تلك الافكار التي نضعها نحن فيها ، لا يترتب على ذلك البتة ان تمثلاتهم ليست رموزا فسي ذاتها وانه لا يجوز اعتبارها كذلك ، اذا ما اخذنا في حسابنا ان الشعوب كانت تعيش هي نفسها ، زمن ابتكارها واساطيرها ، في ظروف شعرية ، وكان من المحتم ان تعبر عن عميق مشاعرهما وحميم احساسها لا في شكل افكار ، بل عن طريق اشكال

خلقها الخيال ، من دون ان تفصل التمثلات العامة المجردة عن الصور العينية . وكأثنا ما كان واقع الامر فعلا ، فذلك ما لا مندوحة لنا من التسليم به هنا ، ولكن من دون ان ننكر احتمال ان تكون تزيينات اصطناعية ومزاوجات عسفية قد تسربت الى تلك التفسير الرمزية .

لكن في الوقت الذي نسلم فيه بان الميتولوجيا ، بقصصها عن الالهة وابتكاراتها الهائلة العدد الدالة على خيال لا يعرف الكلل ، تشتمل على مضمون عقلائي وعلى تمثلات دينية عميقة ، نسرى لزما علينا ان نتساءل ، في تأملاتنا عن الفن الرمزي ، عما اذا كانت كل ميتولوجيا ، كما يزعم ف. فون شليف (٨) ، هي من طبيعة رمزية ، وعما اذا كان من الواجب علينا ان نبحث في كل تمثيل فني عن مرموزة *Allégorie* . فكلما دار كلام عمن الرموز والرموزات في الفن ، طرق اسماعنا قول يقول انه في اساس كل اثر وكل شكل ميتولوجي تكمن فكرة عامة ، وهذه الفكرة ، اذا ما جردت من عموميتها ، تقدم لنا حتما تفسير ما يعنيه فعلا هذا الاثر او هذا التمثيل المحدد . ولقد لاقت وجهة النظر هذه رواجاً وذبوحاً في أيامنا هذه . ففي أحدث طبعات دانتى ، على سبيل المثال - ونحن لا نماري في كثرة الرموزات لديه - شاء بعضهم تفسير كل نشيد من أناشيده على اساس رمزي صرف ؛ بل حتى في طبعة هينه Heyne للشعراء القدامى ، حاول بعضهم تأويل المعنى العام لكل استعارة بالاستناد الى تعيينات مجردة . وهذه التعيينات هي من صنع ملكة الفهم التي تنزع نزوعاً قوياً ، بالفعل ، الى اللجوء الى الرموز والرموزة ، فاصلة الصورة عن مدلولها ، ومدمرة على هذا النحو العمل الفني

---

٨ - فريديك فون شليف : كاتب وعالم الماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الألمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . ٤٣



بما هو كذلك ، اذ ان مثل هذا التأويل الرمزي - الذي لا هم له غير استنباط ما هو عام - لا يقر للعمل الفني بما هو كذلك بأية قيمة .

ان سحب الرمز ، على هذا النحو ، على جميع ميادين الميتولوجيا والفن لا ضلع له بوجهة النظر التي نزع ان تنبأها لدراسة الفن الرمزي . فبدلاً من ان نسمى الى معرفة الى اي حد تقبل الاشكال التي يخلقها الفن التأويل باعتبارها رموزاً ومرموزات ، بالمعنى الذي تقدم وصفه ، سنتساءل ان كان الرمز نفسه ، والى اي حد ، يمكن ان يعتبر شكلاً من اشكال الفن ، وهذا بهدف فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمداول وما وجه اختلاف هذه العلاقات ، كما تبرز في الفن الرمزي ، عن العلاقات التي نستشفها في الفنين الكلاسيكي والرومانسي . ليست مهمتنا اذن ان نسحب الرمزي على مضمار الفن برمته ، بل ان نرسم حدود دائرة ما هو رمز بحصر المعنى ، وبالتالي دائرة ما ينبغي اعتباره رمزيه . ولقد وضعنا هذا التمييز نصب أعيننا حين قررنا اعلاه اشكال المثال الثلاثة : الرمزي والكلاسيكي والرومانسي .

يتوقف الرمزي ، مثلما نفهمه ، حيث لا تعود الافكار العامة والمجردة هي التي تؤلف مضمون التمثيل ، وانما الذاتية الحرة ، الذات الدالة على ذاتها ، الذات المبينة عن ذاتها . فكل ما يساور الذات ، كل ما تحس به وتفعله وتنجزه ، كل خواصها وأعمالها وطابعها ، كل ذلك ، كل مجموع تظاهراتها الروحية لا يكون له من مداول غير الذات عينها ، هذه الذات التي لا تظهر ، في هذا الانبساط وهذا التوسع ، سوى ذاتها ، وهي سيدة موضوعيتها التي بها تؤكد وجودها . ان المداول والتمثيل الحسي ، الخارج والداخل ، الشيء والصورة ، لا يعود لها من وجود في حالة من الانفصال والانقسام ولا تعود تدعي ان بينها محض علاقة قروبي ، كما في الرمزية بحصر المعنى ، بل تؤلف كلا واحدا لا يقبل فيه

المحتوى والشكل ، الخارج والداخل ، انفصالا ، ولا يمكن تصور واحدهما فيه بدون الآخر ، ولا واحدهما خارج الآخر . ما يتظاهر وما يظهر يؤلفان وحدة عينية . وعليه ، ليست الالهة الاغريقية ، بقدر ما افلح الفن الاغريقي في تمثيلها في صورة افراد احرار ومستقلين ، تمثيلات رمزية ، بالمعنى الذي نعزوه الى هذه الكلمة ، بل هي تكفي ذاتها بذاتها . فمآثر زفس ، على سبيل المثال ، او ابولون (٩) او اثينا (١٠) ، منظورا اليها من وجهة نظر الفن ، هي مآثر هؤلاء الافراد ، دون اي فرد آخر سواهم ، ولا تمثل سوى قوتهم وأهوائهم . ومن يسع السى وتبل التمثيلات الفنية لهؤلاء الافراد الاحرار بالاستناد الى تصور عام ، الى تجريد مطبق على خصوصيات تظاهروهم الفردي ، يكن قد نحى جانبا ودمر ما هو فني محض في هذه الوجوه . لهذا ما امكن قط للفنانين ان يتألفوا مع هذا التأويل الرمزي لكل الاعمال الفنية واشكالها الميتولوجية . فهذا الفن ان كان ما يزال يستخدم رموزا ورموزات ، فانما يرسم اشياء ثانوية تماما ، وعلى سبيل الإشارة او العلامة ، فيضع مثلا نسرا الى جانب زفس او عجلا الى جانب القديس لوقا الانجيلي ، بينما كان المصريون يرون على العكس في أبيس (١١) التمثيل العيني للالهي .

في هذا التظاهر الفني للذاتية الحرة توجد نقطة شائكة ، هي تلك المتعلقة بمعرفة ما اذا كان الممثل بوصفه هو الذات يملك فردية وذاتية فعليتين او انه لا يبرز للعيان منهما ، بوصفه مجرد

---

٩ - ابولون : إله النور والقن والتأله عند الأفريق ، ابن زفس وليثو . «م»

١٠ - اثينا : إلهة الفنون والعلوم والفكر والصناعة عند الأفريق ، ابنة زفس ، اعطت اسمها لماصمة الأفريق . «م»

١١ - أبيس : في الميتولوجيا المصرية نور يرمز الى الالهية في اكمل اشكالها ، وينبثق عن اوزيريس وفتح في آن معا . «م»

**تشخيص ، سوى الظاهر الخاوي .** وفي هذه الحالة الأخيرة ، لا تعدو الشخصية كونها شكلا سطحيا ، فلا تعبر في الأعمال الخصوصية ، وكذلك في شكلها المادي ، عن داخليتها الخاصة ، ولا تسم بميسمها كل خارجية تظاهرها ، بل تكون مالكة لداخلية أخرى لا تتداخل مع شخصيتها وذاتيتها ، لكنها تنطوي مع ذلك على التأويل الحقيقي لتظاهرها الخارجي .  
ذلك هو المعيار الرئيسي الواجب الأخذ به لتحديد حدود الفن الرمزي .

ما يهمنا إذن في هذه الدراسة للفن الرمزي هو التطور الداخلي للفن ، بقدر ما يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي الذي لا يعدو الفن الرمزي أن يكون أحد أطواره السابقة . ومهما تكن وثيقة الصلات بين الدين والفن ، فليس لنا أن نكف على تحليل معمق للرموز وللدين ، المنظور اليه على أنه جملة من التمثيلات الرمزية والحسية ، بل سنعمد فقط إلى دراسة تلك الجوانب من الدين التي عن طريقها ترتبط الرموز بالفن بحصر المعنى ، تاركين تقصي الجانب الديني المحض لتاريخ الميثولوجيا وعلم الرموز .

## الخطوة والتبويب

من المهم ، بادئ ذي بدء ، تحديد الحدود التي في نطاقها يتطور الفن الرمزي .

بوجه الأجمال ، كل مضمار الفن الرمزي هذا يؤلف ، كما سبق لنا القول ، مضمارا نستطيع أن نصفه بأنه ما قبل فني ، بمعنى أنه يقدم لنا مدلولات مجردة ، غير متفردة بمد ، وبمعنى أن الأشكال المرتبطة به يمكن أن تكون مطابقة وغير مطابقة على حد

سواء . المقصود اذن بالفن الرمزي ، من جهة أولى ، مجهود  
لتهيئة الحدس والتمثيل الفنيين ، ومن الجهة الثانية ، فن يحصر  
المعنى تسعى الرمزية الى التسامي اليه تساميا الى حقيقتها .  
فيما يتعلق بالجانب **الذاتي** من الفن الرمزي ، يخلق بنا ان  
تذكر ان **الاندهاش** هو مصدر الحدس الفني بوجه عام ، مثلما هو  
مصدر الحدس الديني ، او كليهما مجتمعين عند تأليفهما كلا  
واحدا ، ومثلما هو مصدر البحث العلمي بالذات . والانسان الذي  
لم تتح له بعد القدرة على الاندهاش يحيا في حالة من البلادة  
والخمول ، فلا يثير اهتمامه شيء ولا يكون ثمة من وجود لشيء  
بالنسبة اليه ، على اعتبار انه لم ينفصل ولم يفترق بعد عن  
الاشياء التي تحيط به وتضبط عليه من كل جهة وصوب . اما  
من **لم يعد** يعجب لشيء ، بالمقابل ، فانه يرى الى العالم إما من  
خلال ملكة فهمه ، اي كعالم قابل لان يفهم بكيفية مجردة ،  
وإما من خلال وعيه النبيل والعميق لحريره الروحية الذاتية  
ولشموليته الخاصة التي يسبغها على المواضيع الخارجية . ولا  
يتجلى الاندهاش الا حين يقطع الانسان ، من حيث هو روح ،  
الروابط الاولى التي كانت تربطه مباشرة بالطبيعة ، وينتق من  
إسار الرغبات العملية البحتة التي كانت تشد وثاقه اليها ،  
ويتغلب على الطبيعة وعلى وجوده الخصوصي الذاتي ، فلا يعود  
يطلب في الاشياء سوى جانبها الكوني ، الدائم ، اي موجود يتزا  
- في - ذاتها . عندئذ فقط تطلق مواضيع الطبيعة تثير  
تمجبه ، فلا تعود كما كانت فيما غير ، ولكنها تظل كائنة مع  
ذلك **بالنسبة اليه** ، بحيث يمكنه ان يبتدي الى ذاته فيها وان  
يلقى فيها في الوقت نفسه الكلي ، العقل ، الفكر . وهذا جل ما  
يسبو اليه في ذلك الطور ، لان سبق العلم بما هو فوق المعطى  
الخارجي ووعي هذا المعطى يكونان ما يزالان في حالة اندماج وعدم  
انفصال ، لكن مع ادراك الانسان في الوقت نفسه لوجود تناقض

بين مواضيع الطبيعة والروح ، هذا التناقض الذي يجمصل  
المواضيع تمارس جذباً ونبذاً في آن واحد ؛ وانما عن الإحساس  
بهذا التناقض ، ومن خلال الجهود التي تبذل لتذليله ، ينشأ  
الاندهاش .

هذا التأمل الإعجابي للطبيعة تتروّب عليه نتيجة أخرى تتمثل  
في أن الإنسان يضع نفسه ، من جهة أولى ، في مواجهة  
الطبيعة وموضوعيتها اللتين تقومان له ، أن جاز القول ، مقام  
الركيزة التي إليها يستند ، واللّتين يقف منهما موقف إجلال ،  
بينما يساوره من الجهة الثانية شعور بالرضى والحبور إذ يظهر  
للخارج - ويستطيع بالتالي أن يتأمل - نتاج ذلك التوضع ، أي  
شعوره الذاتي بالجوهرية ، بالكلّي ، بما هو فوق المعطى . ينجم  
عن ذلك أن مواضيع الطبيعة ، وعلى الأخص تلك التي لها طابع  
عنصري *élémentaire* ، كالبحر والجبال والسيول  
والكواكب ، الخ ، لا تقبل كما هي ، في مباشرتها الفردية ، بل  
تُعقل من قبل التمثل وترتدي فيه شكل مواضيع ذات طابع كلي  
موجود في ذاته ولداته .

يبدأ الفن ، أول ما يبدأ ، بتحويل هذه التمثلات ، بسبب  
عموميتها وجوهريتها في ذاتها ، إلى صور قابلة لأن يعقلها الوعي  
المباشر ولأن يقدمها للروح في هذا الشكل المتوضع . إذن فالتعبّد  
المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي  
الفن بعد .

إن الفن ، بجانبه الموضوعي ، لملى صلة وثيقة بالدين .  
والاعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميتولوجية . والطلق بوجه  
عام هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين ، مهما تكن تعييناته مجردة  
ومقترة . وتظاهرات الطلق الأولى هي ظاهرات الطبيعة ، ففيها  
يرهص الإنسان بوجود المطلق الذي يتمثله ويمثله لهذا السبب في  
شكل مواضيع طبيعية . تلك هي بدايات الفن . لكن حتى من  
هذا المنظور ، لا تقوم للفن قائمة إلا بدءاً من اللحظة التي يكف فيها

الإنسان عن طلب **المطلق** في المواضيع الموجودة فعلا وواقعا ، فلا يعود يكتفي بمثل هذه الواقعية للالهي ، بل يبدأ على العكس يعقله في شكل خارجية في ذاتها ، ويحقق هو ذاته موضوعية هذه العلاقة المطابقة أو غير المطابقة بقدر أو بآخر . ذلك ان الفن يتطلب مضمونا جوهريا ، معقولا من قبل الروح ؛ وهذا المضمون ، وان يكن له ظاهر من الخارجية ، ليس محبوا بوجود مباشر وفوري ، بل لا وجود له سوى الوجود الذي يضيفه عليه الروح بعد ان يعقله ويغير هيئته . هكذا يمثل الفن اول تأويل تشخيصي للتمثيلات الدينية ، اذ ان التصور النثري للعالم الموضوعي لا يرى النور الا متى ما اتمقت الانسان ، بعد ان يكتسب الوعي الروحي لذات نفسه ، من إيسار محيطه المباشر ليتأمله ، بفضل هذه الحرية المكتسبة ، بكل موضوعيته ، بصفته شيئا خارجيا محضا . بيد ان هذا الانفصال لا يتم الا في طور متأخر . فأول معرفة بالحقيقة تقع على الحدود بين الاندماج المادي المحض بالطبيعة ، المستفرقة للإنسان بتمامه ، وبين الروحية التي تعني التحرر من هذه المادية . وفي هذه المرحلة الوسيطة ، التي لا يظهر فيها الإنسان تمثلائه في شكل مواضيع طبيعية الا لانه لا يتصور بعد شكلا أسمى ، والتي يسمى فيها عن طريق هذه المزاوجة السي الحصول على تطابق قريب ما أمكن من الشكل والمضمون ، أقول : في هذه المرحلة الوسيطة ترجح كفة وجهة نظر الشعر والفن ، المعارضة لوجهة نظر ملكة الفهم النثري . ولهذا لا يؤكد الوعي النثري وجوده الا حيث يكون مبدأ الحرية الروحية الذاتية قد تحقق في شكله المجرد ، الذي هو في الوقت نفسه شكله الحقيقي العيني : في العالم الروماني ، وفي زمن لاحق ، في العالم المسيحي الحديث .

ان **الغاية** التي يصبو اليها الفن الرمزي ، والتي اذا ما تم ادراكها كانت بمثابة اشارة الى زوال هذا الفن ، هي **الفن**

**الكلاسيكي** . وبالرغم من ان هذا الاخير هو تظاهر حقيقي للفن ، فما كان من الممكن ان تكون له الاسبقية كشكل فني ، بل كان ظهوره مرهونا بشروط عدة غير متوفرة الا للفن الرمزي بحكم الاطوار الوسيطة والانتقالية الكثيرة التي كان من المحتم ان يمر بها . وآية ذلك ان مضمون الفن الكلاسيكي هو المفهوم العيني والمتحرر من كل تعيين خارجي للفردية الروحية ، هذا المفهوم الذي ما اتبع له ، في هذا الشكل العيني ، ان يشق طريقه الى الوعي الا غب الاطوار الوسيطة والانتقالية المثلثة بمفترضاته المجردة . غير ان الفن الكلاسيكي يضع حدا للمحاولات التمهيدية للفن الجليل والمبال الى الرمزية حصرا ، لان الذاتية الروحية تحمل في ذاتها شكلها المطابق ، مثلما ان المفهوم الذي لا ينصاع لغير تعيينه الذاتي يعطي ذاته الوجود الخاص في الموافق لها . وحين يكون الفن قد وجد في نهاية المطاف ذلك المضمون الحقيقي والشكل المطابق له حقا ، يكف عن طلب اي منهما ، هذا الطلب الذي هو بالضبط العيب الكبير للفن الرمزي .

اذا بحثنا ، في داخل الحدود التي اشرنا اليها ، عن مبدأ يتيح لنا ان نعرف بمزيد من الدقة الفن الرمزي ، نجد ان ما يميز هذا الفن بصورة أكثر تخصيصا هو انه يمثل صراعا يخوض غماره الفن الحقيقي ضد المضمون الذي ما يزال يغلت من سيطرته وضد الشكل غير المطابق لهذا المضمون . وهذان المضمون والشكل ، وان ترابطا ظاهريا ، لا يتطابقان لا فيما بينهما ولا مع المفهوم الحقيقي للفن ، ويظهران ميلا ، لا يقاوم في كثير من الاحيان ، الى فك ارتباطهما العارض . من هذا المنظور ، يباح لنا ان نرى في الفن الرمزي صراعا دائما متواصلا ضد تناقض المضمون والشكل ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي .

في بادئ الامر ، يدور هذا الصراع خارج وعي الفنان ،

بمعنى ان هذا الاخير لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل المقروء بينهما قسرا وغصبا . وبالفعل ، يستخدم الوعي الفني مدولا يجهل طبيعته العامة ، الشمولية في ذاتها ، ويكون مسا يزال عاجزا ، من جهة اخرى ، عن تمثيل الشكل الفعلي ، فسي وجوده المحدد الحدود ، مما يترتب عليه ان يصادر الوعي الفني قبلها على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدل ان يدرك الفرق القائم بينهما . لكن نقطة الانطلاق الاولى قوامها الوحدة اللانقسمة ، الفامضة ، التي تسمى الى توكيد ذاتها وتثبيت وجودها، بالرغم من ذلك الارتباط التناقضي بين مضمون الفن وتصويره الذي تجدد في اثره الرمزية : انها الرمزية بحصر المعنى ، اللاواعية والبدائية ، التي لا تعدو تشخيصاتها ان تكون ما هي كائنة عليه فعلا : محض رموز .

تلك هي نقطة الانطلاق . اما غابة المطاف فتكمن في زوال الفن الرمزي وتحلله ، على اعتبار ان الصراع الذي دارت رحاه حتى ذلك الحين خارج الوعي الفني قد امسى في النهاية واعيا ، فافضى الترميز ، بحكم ذلك ، الى انفصال واع بين المدلول المستشف اخيرا بكل وضوحه وجلائه وبين صورته الحسية ؛ على انه تجدد الاشارة الى ان هذا الانفصال لا يكون مقصودا لذاته ، وانما بالاحرى لتحويل وحدة الهوية المباشرة التي تمت المصادرة عليها قبلها الى محض تشابه بين المضمون والشكل ، وهو تشابه يظهر للعيان بجلاء هذه المرة الفارق والانفصال الذي ما كان يعيه الوعي بعد بين المضمون والشكل . تلك هي السمة المميزة للرمز من حيث هو رمز واع : مدلول معروفة عموميتته وتمثله ، وتظاهره العيني محقق عن طريق محض صورة يعتبرها الحدى الفني مقاربة للمضمون ، حدا تشبيها .

بين نقطة الانطلاق تلك ونقطة الانتهاء هذه، يقع الفن الجليل . ففي هذا الفن ، ينفصل المدلول ، من حيث هو كليسة روحية ،



موجودة في ذاتها ، لأول مرة عن الوجود العيني ، وبجمل هذا  
 الاخير يبدو وكأنه نفيه ، كأنه خارجي بالنسبة اليه وتابع له ،  
 كأنه وجود لا يمكن للمدلول ان يعبر عن ذاته من خلاله اذا ما سلم  
 له باستقلاله ، ولذا يكون مكرها على معاملته وكأنه عنصر عارض  
 وغير لائق ، وان لم يجد خيرا من هذا العنصر الزائل البائس  
 للتعبير بواسطته عن ذاته . وروعة جلال المدلول هذه تسبق مفهوم  
 التشبيه بحصر المعنى ، ولو للسبب البسيط التالي : وهو ان  
 الفردية العينية للتظاهرات الطبيعية وسواها من التظاهرات لا بد  
 ان تعامل اول الامر معاملة سلبية ، فلا يكون لها من دور غير ان  
 تزئِن وتجمل العصمة المنعمة للمدلول المطلق ؛ وانما في طور  
 لاحق فحسب تتوفر المقدرة على الفصل الصريح السافر الذي  
 يتيح وحده امكانية التشبيه الانتقائي بين تظاهرات تمتّ بصلة  
 قري الى المدلول الذي يفترض فيها انها تقدم صورته ، وان تكن  
 مختلفة عنه .



هذه المراحل الرئيسية الثلاث قابلة بدورها للتقسيم الى  
 المراحل الفرعية التالية :

### الفصل الاول

الرحلة الاولى من التطور الذي ندرسه ليست رمزية بعهد  
 بحصر المعنى ولا تدخل في عداد الفن بملء معنى الكلمة ، وانما  
 هي تمهيد لهذا وذلك على حد سواء . وهي تتسم بالوحسدة  
 الجوهرية والمباشرة بين المطلق ، من حيث هو مدلول روحي ،  
 وبين تظاهره الحسي .

والمرحلة الثانية هي مرحلة الانتقال الى الرمز بحصر المعنى ، وتمثل وحدة المرحلة السابقة البادئة بالانحسار ، اذ ترتفع المدلولات العامة فوق المظاهر الطبيعية المنفردة ، ولكنها تظل ماثلة مع ذلك للوعي في شكل مواضيع طبيعية عينية ، بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثيل . وفي هذا المجهود المزدوج لإضفاء صفة الروحية على الطبيعي ولجعل الروحي محسوسا يتجلى كل الغموض والغرابة اللذان ينطوي عليهما الفن الرمزي ، وغليانه وبحته المتواصل عن تركيبات ، علما بأن هذه التركيبات هي التي تتم عن ادراكه لعدم تطابق صورته وأشكاله ، من دون ان يكون قادرا على ان يفعل شيئا آخر سوى ان يشوه الوجوه بقلوه فيها وتجاوزته لكل حدود ، وذلك في صورة جلال كمي صرف . العالم الذي نواجهه في هذه المرحلة هو اذن عالم منسوج مسن محض ابتكارات وغرائب وعجائب ، ولكن من غير ان يتضمن اي عمل فني ذي جمال حقيقي .

عبر هذا الصراع بين المدلولات وتمثيلاتها الحسية نصل الى المرحلة الثالثة ، التي هي مرحلة الرمز بحصر المعنى ، والتي فيها يظهر اخيرا العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كافة . هنا لا يعود للأشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما في المرحلة الاولى ، مع المطلق الذي يفترض فيها ان تعبر عنه ، من دون ان يكون قد خلقها الفن ؛ كذلك لا يعود التخيل المدع يسعى الى تدارك عدم تطابقها مع عمومية المدلولات ، كما في المرحلة الثانية ، عن طريق اضفاء مظهر مفرط الأبعاد والحجوم على اشكال المواضيع الطبيعية : انما الرمز ، في هذه المرحلة الثالثة ، ابداع فني يرمي في آن معا الى عرض ذاته في خصوصيته والى التعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده ، وان كان يرتبط به ، بحيث ان تلك الوجوه والأشكال تنتصب كاحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع ، عن مدلوله الدقيق والخصوصي .

اما فيما يتعلق بأشكال الرمز الذي ما يزال بدائيا ، هذه الاشكال المحددة والمتوضحة اكثر من سابقتها بقليل ، ففسى وسعنا ان نقول سلفا ، وبصورة بالغة العمومية ، انها من نتاج التصور الديني للعالم لدى شعوب بكاملها ، مما يوجب علينا أن نستحضر بصددها بعض المعطيات التاريخية . لكن رسم حشد فاصل ليس بالامر اليسير هنا ، اذ ان هذا الشكل المحدد او ذلك الذي قد نميل الى اعتباره ممثلا للنمط الاساسي ، من حيث صلته بتصوير شعب بعينه ، يمكن ان يتواجد ايضا لدى شعوب اقدم او احدث عهدا ، وان كان دوره لديها ثانويا ومنعزلا . بيد اننا نستطيع القول ، بصفة عامة ، ان اولى المراحل الثلاث التي حددنا سماتها هي مرحلة ديانة فارس القديمة ، وثانيتها هي مرحلة الهند ، وثالثها هي مرحلة مصر .

## الفصل الثاني

في الفصل الثاني سنوضح كيف ان المدلول ، الذي حجبته لحد الان بقدر او بآخر الشكل الحسي الخصوصي ، ينتهي به الامر الى الانعتاق من إسار هذا الشكل والى عرض نفسه على الوعي بكل وضوحه وجلائه . هكذا تكون العلاقة الرمزية البحتة قد التفتت ، وبالنظر الى ان المدلول المطلق متصور على انه هو **الجوهر** الكوني المحي لكلية العالم الظاهراتي ، يفتدو الفن فسن **الجوهرية** ، المنطق الرمزي للجليل ، حالا بالتالي محل تلميحات الرمزية الجزافية والتشويهات والافتاز .

من المهم ان نتوقف هنا عند نقطتين تتطابقان مع الفروق في العلاقات القائمة بين الجوهر ، المتصور على انه هو **المطلق والإلهي** ، وبين الطبيعة المتناهية للظاهرات . وبالفعل ، يمكن تقسيم هذه العلاقات الى **سلبية وإيجابية** ، لكن بالنظر الى ان الجوهر الكوني

هو الذي لا مناص من ان يتظاهر على الدوام ، فان ما يمرض نفسه للومي في كلتا الحالتين ليس المظهر والمدلول الخصوصيين ، بل روحهما العامة وعلاقتها مع الجوهر .

في المرحلة الاولى ، يكون الوضع كالآتي : فالجوهر ، الذي هو **الواحد والكل** ، يتحرر من كل خصوصية ، ويتم ادراكه كحضور ايجابي ، باعتباره محايثا لجميع الظاهرات ، وباعتباره في الوقت نفسه المصدر الذي يولدها والروح التي تحيها ؛ اما الذات فتتخلى عن ذاتها لتندمج بحب بماهوية الاشياء ولتتقبلها وتمثلها من خلال هذه الماهوية . هكذا يرى النور الفن الحولي الجليل الذي تلقى بداياته الاولى في الهند والذي يدرك ذروة تطوره في الاسلام ، بفنه الصوفي ، وفي بعض تظاهرات الروحانية المسيحية المتسمة بداتية عميقة .

بالمقابل ، يظهر الجانب السلبي من الجليل بحصر المعنى في الشعر العبراني . فهذا الشعر يتغنى بالفعل بمجد الجلالة السامية ويشيد برب السماوات والارض اللامنتور والمنتع على كل تمثيل عيني ، باعلانه ان الكون كله لا يعدو ان يكون عرضا عارضا من اعراض قدرته ، تظاهرا لبهائه ، انبثاقا من عظمته وشاهدا عليها . هكذا ينتهي الامر بهذا الشعر الى عزو طابع سلبي حتى الى اعظم الابداعات ، لانه يحس بالعجز عن ايجاد تعبير مطابق وايجابي بما فيه الكفاية عن قدرة **الطبي** وعظمته السامية ، ويتراعى له انه غير مستطيع ان يجد تلبية ايجابية الا في تحقير الخليفة التي لا يسمحها تثبيت نفسها في المنزلة التي هي من قسمتها الا من خلال شعورها ووميها بدونيتها .

### الفصل الثالث

بفضل هذا الومي للمدلول بصفته عنصرا بسيطا ومستقلا ،



اما التفريع الثاني فسيتناول المرحلة التي ترجع فيها اخيرا  
كفة المدلول العام على الشكل المعد للتمبير والإبانة عنه ، فيبدو  
هذا الشكل وكأنه محض **محمول** او **مسند** ، او محض صورة  
اختارتها عسفا اللغات التي تشابه وتقارن . والى هذه المرحلة  
تنتمي الرموزة والاستعارة والتشبيه ، الخ .

سيمالج التفريع الثالث اخيرا المرحلة التي يقدو فيها كاملا  
ونهايا الانفصال بين المدلول والمضمون اللذين كانا ، فيما آنف ،  
مجتمعين إما مباشرة في الرمز ، رغم عدم تطابقهما النسبي ،  
وإما بواسطة وشائج واواصر قبض لها الاستمرار في الوجود  
رغم الانفصال بين العنصرين اللذين صارا مستقلين نسبيا . ويكون  
لدينا في هذه المرحلة ، من جهة اولى ، مضمون نعلم انه نشري  
وخارجي تماما ومستعصر على المعالجة الفنية ، نظير القصيدة  
التعليمية على سبيل المثال ، ومن الجهة الاخرى يقدو هذا العنصر  
الخارجي موضوعا **للشعر المسمى بالوصفي** ، فيعالجه غير آبه  
لغير مظهره الخارجي المحض . بذلك تكون الرابطة والملائق الرمزية  
قد انحلت نهائيا ، ولا يبقى علينا الا ان نبحت عن شكل آخر  
لاقتران الشكل والمضمون ، شكل يكون بالفعل مطابقا لمفهوم الفن .

## الفصل الأول

### الرمزية اللاواعية

عندما نتطرق الى تحليل مختلف ضروب الفن الرمزي ، علينا ان نجعل نقطة انطلاقنا بدايات الفن بالذات ، من خلال ربطها بفكرته ، وبعبارة اخرى ، كما تنشأ هذه البدايات عن فكرة الفن . والحال ان الفن يبدأ ، كما رأينا ، بالشكل الرمزي ، او بتعبير أدق ، **بالرمزية اللاواعية** ، حيث لا يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة او تشبيه ، وانما كتعبير مطابق عن مضمون معين . ولكن حتى تكشف لنا هذه الرمزية اللاواعية عن طابعها الرمزي حقا ، وحتى تتاح الامكانية للرمز ليفقد موضوعا لتمحيص علمي حقا ، يتوجب علينا ان نبدي عدة ملاحظات تمهيدية ، تكون في الوقت نفسه بمثابة مقدمات ضرورية .

لنبدا بتعريف ادق لوجهة نظرنا .

قلنا ان الرمز يقوم على الترابط المباشر بين المدلول العام ، وبالتالي الروحي ، وبين الشكل الذي يمكن ان يكون مطابقا او غير مطابق ، ولكن الذي ما يزال عدم تطابقه بعيدا عن متناول الوعي . غير ان هذا الترابط لا بد ان يصوغه ، من جهة مقابلة ، الخيال والفن معا ، بدل ان يجري تصويره على انه واقع إلهي موجود كما هو ومن تلقاء ذاته ، بحيث يتوجب حتى على الرمزي، كما يفدو موضوعا للفن ، ان يتعرض اولا لانفصال بين المدلول العام والراهنية الطبيعية المباشرة ، مثلما يتوجب ان يكون قد تم الاقتلاع عن تصور الطلق على انه مائل فعلا وحقا في هذه الراهنية .

وانما عندما تتوفر هذه الشروط يمكن للرمزية ان تغدو فنا بالمعنى الحقيقي للكلمة .

هكذا نجد انفسنا من البداية في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي ، من جهة اولى ، وبين تظاهراتهما الواقعية من الجهة الثانية ؛ وهذا الترابط ، بدل ان يحققه الفن ، ينبع مباشرة ان جاز القول من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الانسانية . وذلك هو الطور الاول من تطور الرمز .

## - ١ -

### الترابط المباشر بين المدلول والشكل

في هذا الحدس المباشر الذي فيه يتبدى الالهي للومي من



خلال التحامه بتظاهراته في الطبيعة ، لا تتبدى هذه الطبيعة كما هي فعلا ، ولا يكون **الطلق** قد انفصل عنها بعد واستقل . وبعبارة اخرى ، لا يكون ثمة مجال بعد لتمييز حقيقي بين الخارج والداخل ، لان هذا الاخير - تكرر القول - لما يتفصل بعد ، من حيث هو مدلول ، تمام الانفصال عن واقعه الفوري المباشر في العالم الموجود . وعليه ، اذ ما تكلمنا بهذا الصدد عن مدلول ، فانما نفعل ذلك بدفع من تفكيرنا نحن ، هذا التفكير الذي ينبع من الحاجة التي تساورنا الى اعتبار الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي غلافا خارجيا يساعدنا على فهم المضمون الداخلي ، على فهم الروح والمدلول . وحين تواجهنا حدوس كهذه ، ينبغي الا ننسى التمييز الجوهرى الذي يفرض نفسه بصدد هذا : فبيت القصيد ان نعرف هل كان فعلا في نية الشعوب ، التي عنها صدرت هذه الحدوس اول ما صدرت ، ان تظهر للخارج محتوى باطنا ومدلولا دفينا ، ام اتنا نحن الذين نمزو الى متجزئاتها مدلولاً لعله ما كان لها ، ونحن وحدنا الذين نرى فيها تعبيراً عن شيء لعله ما كان لهذه الشعوب اية فكرة عنه .

هكذا نجد انفسنا هنا بمواجهة طور اول وحدوي لا ينطوي على اي فارق بين الروح والجسم ، بين المفهوم والواقع ؛ فالجسمي والحسي ، الطبيعي والبشري ، ليست محض تعبير عن مدلول متميز عنه ، بل ان التظاهرات الخارجية عنها تعتبر وكأنها منطوية على الواقع والحضور المباشرين **للمطلق** ، بحيث لا يكون لهذا الاخير من وجود مستقل عن هذه التظاهرات ، بل يكون بالفعل مائلا في موضوع ، ويكون هذا الموضوع ، بما هو كذلك ، هو الله عينه او الالهى . ففي الديانة اللاموية ، يعتبر الانسان الواقعي ، كما هو موجود في سماته الفردية ، إلهاً ويبجل كإله ، تماما كما ان ديانات طبيعية اخرى تمد الشمس والجبال والانهار والقمر وبعض الحيوانات ، كالبقرة والقرود ، الخ،

مواضيع إلهية وخرمىة *Sacrés* . هذه الظاهرة أينها تتكرر في الديانة المسيحية ، لكن مع مدلول أعمق . فبمقتضى المذهب الكاثوليكي ، على سبيل المثال ، يمثل الخبز المقدس جسد الله الحقيقي ، كما يمثل الخمر المقدس دمه الحقيقي ؛ وحتى بمقتضى الديانة اللوثرية يتحول الخبز والخمر ، إذا ما تناولهما مؤمن صادق ، إلى جسد ودم حقيقيين . هذه الهوية المجازية ليس لها مدلول رمزي بحث ؛ فهذا المدلول لا يظهر إلا في الديانة البروتستانتية التي تصادر على انفصال بين الروحي والحسي ، بالنظر إلى أنها تعتبر الخارجي مجرد إحالة إلى مدلول متميز عنه . وحتى في التماثيل العجائية لمريم العذراء ، تفعل قوة الإلهي فعلها وكأنها محاكاة لها ، كأنها ماثلة فيها فعلا ، بدل أن تكون مضافة إلى هذه التماثيل كما يضاف المدلول إلى رمزه .

هذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل تلقاه ، في شكله الأكثر تطرفا والأكثر شيوعا ، في ديانة فارس القديمة التي نقل الينا تمثلاتها ومؤسساتها كتاب الزندافستا (١) .

## - ١ -

### ديانة زرادشت

بمقتضى مذهب زرادشت ، يمثل النور الطبيعي ، والشمس ، والكواكب ، والنار التي تنير وتشتعل ، المطلق ، الإلهي ، وليست هي مجرد تعبير عنه أو انعكاس أو صورة حسية له . فالإلهي

---

١ - الزندافستا : مجموعة الكتب القديمة في الديانة الزردكية تنسب إلى زرادشت . «م»

والمدلول لا وجود لهما خارج النور وبصورة مستقلة عنه . وان كان النور يعتبر ايضا ممثلا للخير ، للعدل ، وموزعا للبركات ، ومصدرا للحياة والنماء ، فليس ذلك لانه يعتبر مجرد صورة للخير ، وانما لانهم كانوا يرون في النور الخير نفسه ، ولا يقيمون من تمييز بينهما . وكذلك الحال فيما يتعلق بنقيض النور ، الظلمات والدياميس التي لا تتميز عن النجاسة والاذى والشر وكل ما يدمر ويخرب ويقتل ، الخ .

هذا التصور يتبدى ، عند إمعان النظر فيه عن كثب ، في المظهر المثلث التالي :

١ - أن الالهى ، اى المضيء والطاهر في ذاته ، ونقيضه الظلام ، اى النجس في ذاته ، لهما وجود مشخص ؛ الاول باسم أرمد (٢) ، والظلام باسم أهريمان (٣) ؛ لكن هذا التشخيص يبقى سطحيا للغاية . فأرمد ليس ذاتا حرة ، غريبة مطلق الغربة عن الحسى ، نظير إله اليهود ، او ذاتا روحية وشخصية حقا ، نظير إله النصارى الذى يمثل كروح واع لذاته ولشخصيته الواقعية؛ بل يبقى ، من حيث هو نور وانوار ، غير قابل للانفصال عن المواضيع الحسية ، وان وجهت الإبتهالات اليه باسم الملك والقاضى والروح الاكبر ، الخ . هو اذن كلية جميع الوجودات الخصوصية التى فيها يتحقق ، مع النور والانوار، الالهى والنقى، من دون تصور هذه الكلية قادرة على التجرد من المواضيع التى هي غارقة فيها او على الاستقلال عنها . كلية تبقى مقيمة فسي

---

٢ - أرمد او آهورا مزدا : كبير الالهة لدى الفرس الاغنيين ، مبدأ الخير وواهب السلطة الملوك ، تمثله الصور منشقا من داخل قرص الشمس .  
٣ - أهريمان : مبدأ الشر عند الفرس الاغنيين وفي الديانة الزرادشتية.

الخصوصي والفردى ، إقامة النوع فى الاجناس والافراد .  
صحيح ان ارمزد ، من حيث هو هذه الكلية ، يحتل مكانه  
فوق الخصوصى ، ويعتبر انه هو الاول ، الرفع ، ملك الملوك ،  
الساطع كالذهب ، الاطهر ، الافضل ، الخ ، لكنه لا يوجد الا فى  
كل ما هو مضيء ونقى ، مثلما لا يوجد اهريمان الا فى كل ما هو  
قاتم ، مظلم ، فانر ، معتل .

ب - يقدو هذا التصور ، متى ما اتسع وامتد ، تمثيلا لمملكة  
نور ومملكة ظلمات فى حالة صراع فيما بينهما . فى مملكة ارمزد ،  
ترفع شمائر العبادة للامششيباندات ، او انوار السماء الرئيسية  
السبعة ، بوصفها آلهة ، وباعتبارها تمثل الوجودات الخصوصية  
الرئيسية للنور ، وتؤلف باجتماعها ، ومسن حيث هى شعب  
ساوي عظيم نقي ، الالهى بما هو كذلك . ولكل امششيباند ،  
وارمزد نفسه واحد منها ، يومه الخاص للتصلد والتبريسك  
والإنعام . اما التفاصيل الاخص من ذلك فهى من شأن اليزدات  
Izeds والفريريات Fervers المشخصة هى ايضا مثل  
ارمزد ، لكن من دون ان تكون لها هيئة محددة تجعلها فى متناول  
الحدس التاملى فى ذاتيتها الجسمية والروحية . فهى لا تمثل  
الا من حيث هى نور ، سطوع ، وكل ما يلمع وينير ويشع ، الخ .  
كذلك فان جميع المواضيع الطبيعية ، التى لا توجد خارجيا من  
حيث هى اجسام مضيئة ومنيرة ، اى النباتات والحيوانات ،  
وكذلك كل ما يؤلف العالم البشرى ، فى مظهره الجسمى  
والروحى ، وجميع الاعمال وجميع الاحداث ، وكل حياة  
الدولة ، والملك المحاط بمرازبته السبعة ، والانقسام الى طبقات  
ومدن وولايات ، وعلى راسها عمالها الذين يتوجب عليهم ،  
باعتبارهم الافضل والاطهر ، ان يضربوا القدوة وان يوفسروا  
الحماية والامن ، وبالاختصار ، ان الواقع كله متصور على انه  
مثل لوجود ارمزد . ذلك ان كل ما هو مصدر للنماء والحياة  
والبقاء ، وكل ما يسهم فى اشاعة النماء والحياة وكل ما يصون

البقاء ، متركز في النور والطهر والنقاء ، وبالتالي في ارمزد :  
 فالحقيقة والحب والعدل وكل كائن حي بار حاكم ، والروح ،  
 والغبطة ، والوداعة ، الخ ، هذا كله يعده زرادشت مضيئا وإلهيا  
 في ذاته . ومملكة ارمزد تتكون من كل ما هو موجود فعلا وواقعا  
 من حيث هو نقاء وضياء ، وهذا من دون أدنى تمييز بين تظاهرات  
 الطبيعة وتظاهرات الروح ، تماما كما ان النسر والصلاح ،  
 الصفات الحية والروحية ، تتطابق وتتداخل في ارمزد بذاته .  
 يعبر سطوع الخليفة اذن ، على حد ما يذهب زرادشت ، عن  
 جوهرية الروح والقوة وجميع ضروب الحركات الحيوية ، وذلك  
 بقدر ما تنزع الى صون ما هو صالح ، والى ازالة ما هو طالح  
 وضار في ذاته ، على اعتبار ان ما هو واقعي وصالح لسدى  
 الحيوانات والناس والنباتات ما هو الا النور ، وبدرجة هذا  
 الضياء وكميته يرتهن تفاوت سطوع الاشياء .

هذا التسلسل ذاته ، هذا التراتب عينه نلقاه في مملكة  
 اهريمان ، مع فارق واحد وهو ان الشر الروحي والطبيعي ،  
 وبصفة عامة كل ما هو هدام وسلبى الفعالية ، هو الواقعي  
 والسائد هنا حقا . لكن سلطان اهريمان ليس مقيضا له ان يبسط  
 نفوذه ويوسع نطاقه ، والعالم بجملته ليس له سوى هدف واحد  
 وغاية واحدة : تدمير مملكة اهريمان وإزالتها من الوجود ، وتأمين  
 حضور ارمزد وسيطرته في كل مكان وفي جميع مضامير الحياة .  
 ج - لهذا الهدف الاوحد تُنلح الحياة الانسانية برمتها .

ومهمة كل فرد ان يفوز بتطهره الجسدي والروحي ، وان يشيع  
 هذا العمل الصالح حوله ، وان يحارب اهريمان وتظاهراته في  
 جميع الظروف والنشاطات البشرية . وواجبه الاسمي والاقدس  
 ان يعبد ارمزد في خلقة ، ان يحب كل ما ينبثق من نوره ، وكل  
 ما هو طاهر نقي ، وان ينال رضاه . على المجوسي اذن ، وفي  
 المقام الاول ، ان يتعبد بالفكر والقول لارمزد ، وان يرفع اليه

الصلوات . وبعد ان يسبح بحمد من هو المصدر الذي عنه ينبثق بالاشعاع كل عالم الطهر والنقاء ، يتوجب عليه ان يرفع صلواته الى مواضيع خصوصية ، تبعا لدرجة عظمتها وقيمتها وكمالها ؛ فبقدر ما تكون سالحة وطارهارة ، كما يقول المجوسي ، يختارها أرمزد مقاما له ويؤثرها بحبه وكأنها ابناؤه الطاهرون الذين يعظم اغتباطه بهم ساعة ولادتهم ، لان كل ما هو موجود قد خرج من صلبه جديدا طاهرا نقيا . هكذا تتوجه الصلاة اولا الى الامشيباندات، التي هي الانبيات الاولى لأرمزد ، الانبيات الاولى والاسطع التي تحيط بعرشه وتساعد في حكمه للعالم . والصلاة التي ترفع الى هذه الارواح السماوية تستهدف خواصها ومشافلتها تحديدا ، واذا كانت من الكواكب ، فزمن ظهورها . فالشمس ترفع اليها الابتهالات نهارا ، وتختلف فحوى هذه الابتهالات تبعا لموقع الشمس اشروقا ام غربا ام وهي في السميت ظهرا . وفي الفترة ما بين الصبح والظهر يصلي المجوسي لأرمزد في المقام الاول كيما يزيد من سطوعه ، وفي المساء يصلي كيما تتم الشمس مسارها بحماية أرمزد والايذات جميعا . لكن ميترا<sup>(٤)</sup> هو الذي يُعبد على الاخص كمخصب للارض والصحاري، بصفته ذاك الذي يبيت عسارات مفذية في الطبيعة كلها ، وبصفته محاربا صنديدا يلدود عن حياض السلام ضد جميع ديفاوات Dévas الشقاق والحرب والعنف والدمار .

ناهيك عن ذلك ، تتوجه صلوات المجوسي ، التي هي تسابيح رتيبة بوجه الاجمال ، الى المثل العليا ، الى اتقى واطهر واصدق ما في الانسان ، الى الارواح البشرية الطاهرة ، ايا يكن الوطن

---

٤ - ميترا : إله العدل واليهود والناصر ، وقاضي الاموات لدى الفرس ، دوسيت بين أرمزد واهريمان ، صار مبيدا لديانة باطنية انتشرت في اليونان الهلنستية والامبراطورية الرومانية . ٤٥

الذي عاشوا او يعيشون فيه من اوطان العالم . وترفع الصلوات بصورة رئيسية الى روح زرادشت الطاهرة ، لكن كذلك الى زعماء الطبقات الاجتماعية والمدن والولايات ، كذلك تعتبر ارواح البشر كافة مترابطة اوتق الترابط فيما بينها ، كأعضاء في مجتمع الانوار الحي الذي لا بد ذات يوم ان يفدو اكثر التحاما واتحادا في غوروتمان . ولا ينسى المجوس ايضا الحيوانات والجبال والاشجار ، الخ ، التي ترفع اليها الابتهاالات باسم ارمزد ، تسبيحا بخيرها وبالخدمات التي تسديها لبني الانسان ، وعلى الاخص ما يؤلف مآثرها الاولى والكبرى ، مآثرة الشهادة على وجود ارمزد . وبالإضافة الى هذه الصلوات المرفوعة الى ارمزد وإلى جميع المخلوقات الخيرة والطاهرة ، يوصي الزندافستا بالحاح بالتمرس على فعل الخير وطهارة الفكر والقول والعمل . فعلى المجوسي ان يكون ، في كل مسلكه الخارجي والداخلي، مثل النور ، مثل ارمزد ، مثل الامشسباندات والايزدات ، وأن يحيا ويتصرف مثل زرادشت وسائر اهل الخير والصلاح . فهؤلاء عاشوا ويعيشون في النور ، ونجومهم كلها نور ؛ لذا ينبغي على كل امرئ ان يضع مثالهم نصب عينيه وأن يقتدي به . وكلما عبر الانسان عن مزيد من الطهر المضي والصلاح في حياته وافعاله ، ازداد قريبا من الارواح السماوية . وكما تفصح الايزدات عن رفقتها وحسن التفاتها بمباركتها كل شيء ونفخ الحياة فيه وإخصابه وبث السلام والهدنة فيه ، كذلك ينبغي على الانسان ان يسعى الى تطهير الطبيعة وتنقيتها ، وإلى اشاعة نور الحياة وفرح الخصب في كل مكان . ووفاء منه بهذه الفريضة يطعم الجائعين ، ويبدل العناية للمرضى ، ويقدم للصادي والظاميء الشراب الذي يروي غلته ، وللحاج سقفا وفراشا ؛ ويبدل الارض بحبوب نقية ، ويحفر اقنية نظيفة ، ويفرس اشجارا في الصحاري ، ويبدل المساعدة للنماء حيثما امكنه

ذلك ، ويسهر على تفضية كل كائن حي وإخصابه ، وعلى تقساء  
سطوع النار ، وعلى إبعاد الحيوانات الفظيعة والنجسة ، ويعقد  
عقود زواج وقران ، وهذا ما يبعث الغبطة والحبور في قلب  
الساباندوماد المقدسة ، إيزد الارض ، فتبادر الى احباط مكائد  
الاذية التي تحببها او تهم بتنفيذها الدفافات والدارفاندات .

## - ٢ -

### الطابع الارمزي لديانة زرادشت

إذا ما تساءلنا ، بعد عرضنا هذا للتصورات الرئيسية في  
الزرداشتية ، فيمَ يكمن طابعها الرمزي ، نجدنا انفسنا مكرهين  
على الاقرار بأن الرمزية بحصر المعنى ، كما عرفناها آنفا ، غائبة  
عنها كليا . صحيح ان لدينا ، من جهة اولى ، النور كشيء له  
وجود طبيعي ، وأن هذا النور يعني ، من الجهة الثانية ، الخير  
والنفع والبر ، وما يصون ويحفظ ، بحيث قد نجد في انفسنا  
ميلا الى القول ، للوهلة الاولى ، بأن النور ، من حيث هو وجود  
واقعي ، غير مستخدم الا بصفته صورة ، تعبيراً سوريا عن  
الخصال العميقة للطبيعة وللعالم البشري . نكن ذلك لن يكون الا  
تأويلا من عندنا ، اذ لم يكن من وجود في نظر المجوسي لشئ  
هذا الانفصال بين الوجود الواقعي للموضوع وبين مدلوله ، انما  
النور عنده ، بما هو كذلك ، ومن حيث هو نور ، هو الخير ،  
وانما من حيث هو نور يكون له فعله ووجوده في كل خير  
خصوصي ، في كل ما هو حي وايجابي . صحيح ان الكلي والالهي  
تيار يخرق ويحيي كل خصوصيات العالم الواقعي ، لكن وحدة  
الشكل والمضمون التي لا تقبل انفصاما تستمر موجودة في كل



واحدة من هذه الخصوصيات الفردية ، والفوارق التي تفصل بينها لا تطال لا المدلول بما هو كذلك ، ولا تظاهرة : فالواضيع جميعا لها مدلول واحد ولا تختلف فيما بينها الا من حيث هي اشياء ، نجوم ، نباتات ، افكار وافعال بشرية ، الخ ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهي نورا او ظلما .

لا امراء في ان بعض تصورات الزرادشتية تنطوي على نزر يسير من الرمزية ، لكنه لا يغير شيئا في الطابع الاجمالي لهذا المذهب الديني . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ما يقوله ارمزد عن نديمه جمشيد : « بان جمشيد ، ابن فيقنغام ، كبيرا امامي . تلقى من يدي خنجرا ، نصله من الذهب ومقبضه من الفضة . ثم اجتاز ثلاثئة فرسخ من الارض . وشق الارض بنصله الذهبي وقال : لتعمر الفضة قلب ساباندوماد . نطق بالكلمة المقدسة بصلاة موجهة الى الحيوانات الالهية ، والحيوانات الوحشية ، والى البشر . هكذا جلب مروره السعادة والرخاء لتلك الامصار التي ما لبثت ان عجت بالحيوانات الالهية وبعيوانات الحقول وبالبشر » . فالخنجر الذي يشق الارض هنا ما هو الا صورة يمكن تأويلها على انها تعنسي ولادة الزراعة . صحيح ان الزراعة ليست نشاطا روحيا بملء معنى الكلمة ، لكنها ليست ايضا نشاطا طبيعيا محضا : انما هي عمل بشري عام ، يقوم على اساس من التفكير والذكاء والتجربة ، وله اثره في مجمل الحياة البشرية . اما ان فعل شق الارض بخنجر يعني ولادة الزراعة ، فبلا ما لا تذكره صراحة في اي موضع قصة طواف جمشيد ، كما لا ياتي ذكر فيها لا لإخصاب الحقول ولا لمنتجاتها ، ولكن بما ان ذلك الفعل المنفرد يعني على ما هو ظاهر للعيان شيئا اكثر من مجرد مرور جمشيد وهو يقلب الارض ، فانه يصلح لتأويل رمزي معين . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن تمثلات اخرى عديدة نلقاها بصورة رئيسية في اطوار اكثر تقدما مسن

عبادة ميترا ، وعلى سبيل المثال في الطور الذي يمسك فيه ميترا ، وهو ما يزال فتى غرا يقيم في مغارة يخيم عليها نـسـور غسقي ، برأس ثور ويفرس في عنقه خنجرا ، فيما يلحق ثعبان دمه وتفترس عقرب اعضاءه التناسلية . لقد اراد بمضمهم ان يرى في هذا التمثيل تارة رمزا فلكيا ، وطورا رمزا من طبيعة اخرى . بيد اننا لو اخلدنا بتأويل اعم واعمق لوجدنا ان الثور يمثل المبدأ الطبيعي الذي قهره الانسان الممثل للمبدأ الروحي ، وهذا من دون ان نستبعد احتمال وجود كناية فلكية . ولكن الدليل على ان المفزى الحقيقي لهذه الاسطورة هو انتصار الروح على الطبيعة يكمن في اسم ميترا بالذات ، اذ معناه الوسيط ، علما بأن عبادة ميترا تطورت في عصر متقدم نسبيا ، وفي زمن بدات تساور فيه الشعوب الحاجة الى الارتفاع فوق الطبيعة .

لكن كما تقدم بنا القول ، لا ترد اشباه هذه الرموز في تصور المجوس القدامى الا لاما ، ولا تؤثر في شيء على الطابع اللارمزي بوجه العموم لهذا التصور .

واقل رمزية من ذلك ايضا العبادة المنصوص عليها فسي **الزندانستا** . فنحن لا نجد فيها لا الرقصات الرمزية الرامية الى الاحتفاء بحركة الافلاك المعقدة او الى محاكتها ، ولا وصفا لافعال اخرى فابلة للتأويل على انها تعابير مجازية عن تمثلات عامة ؛ واتما الهدف الذي ترمي اليه جميع الافعال ، التي هي بالنسبة الى المجوس بمثابة فرائض دينية ، هو النشر الفعلي للطهارة الخارجية والداخلية ، والاسهام في انتصار ملكوت ارمزد فسي جميع بني الانسان وجميع اشياء الطبيعة ، وهذا الهدف ليس متضمنا في الافعال على سبيل التورية والكناية ، وانما هو وإياها شيء واحد ، ومن الواجب بلوغه مباشرة عن طريق اداء هذه الافعال .

### التصور والتمثيل الالافني

مثلما ان هذا التصور ليس رمزيا ، كذلك فانه ليس فنيا .  
وقد يكون في مقدورنا ، الى حد ما ، ان نعد تمثيلاته **شعرية** ،  
بمعنى ان الاشياء الطبيعية والاكتار والافعال والمواقف والانس  
البشرية ليست مفهومة بكل تفاهتها المباشرة ، النثرية ، العرضية ،  
بل هي مدركة ، فيما يتعلق بطبيعتها الجوهرية ، من وجهة  
نظر **المطلق** ، اي النور ؛ هذا من جهة ، اما من الجهة الثانية ، فان  
الماهوية العامة للواقع الطبيعي والبشري المعيني ليست متصورة  
كمومية لا وجود لها ولا شكل ، بل هذه العمومية ممثلة ومعبّر  
عنها من حيث انها تؤلف مع كل خصوصية كلا واحدا لا يقبل  
القسمة . وتصور كهذا ينطوي بلا مرأ على طابع من العظمىة  
والرحابة والجمال ؛ والنور ، من حيث هو الطاهر والكلي في  
ذاته ، وبخاصة اذا ما قورن بالاصنام الرديئة والباطلة ، لا جدال  
في انه لائق بالخير والحق . لكن شعر هذا التصور لهو من  
طبيعة عامة تماما ، ولا يتمخض ابدا عن فن وانتاج اعمال فنية .  
اذ لا الخير ولا الالهي اللذان يتحدث عنهما هذا التصور متعینان  
في ذاتهما ، كما انه لا شكل لهذا المضمون ولا مظهره منبثقان عن  
الروح ؛ بل كما تقدم بنا بيان ذلك ، هذه مواضيع موجودة فعلا  
وواقعا ، والشمس والافلاك والنباتات والحيوانات والبشر  
والنار ، الخ ، مدركة كما هي ، في مباشرتها ، بوصفها التمثيل  
المطابق **للمطلق** . وفي حين ان الفن يتطلب ان يتولى الروح ابتكار  
التمثيل الحسي وخلقته وتشكيله ، نجد هنا ان المواضيع  
الخارجية هي المتصورة ، في وجودها المباشر ، على انها التعبير  
المطابق . اضف الى ذلك ان الخصومي مثبتت هنا ايضا من قبل

التمثل بغض النظر عن واقعه ، وبعبارة أخرى ، ان التمثل لا يهتم بتثبيت مواضيع لاواقعية ، كالإزادات والفريرات وعفاريات البشر الأفراد على سبيل المثال ، بل يكون الابتكار الشعري الذي يتدرب ويتمرس على هذا الانفصال ما يزال في غاية من الضعف بعد ، اذ ان الفارق بين المحتوى والشكل يكون ما يزال شكلياً صرفاً ؛ وينجم عن ذلك ان المفريت والإيزد والفرير لا تتلقى ، ولا يجوز ان تتلقى ، اي شكل يكون خاصاً بها ، بل تكون منطقية جزئياً على نفس مضمون التصور العام ، وجزئياً على الشكل الفارغ للذاتية اللازمة للفرد الموجود فعلاً وواقعاً . اذن فالخيال لا يطلع في ابداع مدلول عميق آخر او شكل مستقل بذاته لفردية أغنى . وحتى عندما يواجهنا تركيب من وجودات خصوصية ، مع تشكيل لتمثلات عامة وأنتلاف في أجناس ، بخالفنا انطباع جني اكيد بأن تحويل التعدد هذا الى وحدة ماهوية ، تعد بمثابة اساس للخصوصيات التي تدخل في عداد النوع نفسه او الجنس ذاته ، هو من صنع الخيال الذي يتدرب ويتمرن بلا هدف محدد اكثر منه خلقاً فنياً وشعرياً بملء معنى الكلمة . هكذا نجد ان نار بهرام المقدسة هي النار الاساسية ، كما ان بين الامواه ماء هو فوق كل ماء آخر . ويُعدّ هوم الاول والاطهر والاصلب عوداً بين سائر الاشجار ، فهو الشجرة الاصلية التي منها انبجست العصارة الحيوية الطافحة بالخلود ؛ أما الجبال فاقدسها البوردشي الذي يُعدّ الرشيم الاول للارض برمتها : فهو ينتصب طوداً مشعاً بالنور ، ومن صلبه خرج العلماء الذين كانت لهم معرفة بالنور ، والى قمته ترتكز الشمس والقمر والافلاك . على ان الكلسي يتصور بوجه الاجمال كوحدة لا تقبل انفصاما مع الاشياء الموجودة في الواقع ، فلا ترتدي التمثلات العامة شكلاً عينياً الالماً ومن خلال صور خصوصية .

وتهدف العبادة ، بمزيد من النثرية ايضاً ، الى تحقيق ملكوت ارمزد في الاشياء طراً ، ولا تتطلب من كل شيء خصوصي سوى

الطهارة ، باعتبارها الوسيلة الوحيدة الموائمة لذلك الهدف ، من دون أن تفلح في أن تستولد ، على أساس هذا التمثيل ، عملاً فنياً يتمتع بحد أدنى من الحيوية ، على نحو ما كان يتقن صنعه في اليونان المصارعون والمسابفون بحركاتهم وأوضاع أجسامهم لا غير .

من جميع هذه المنظورات لا تؤلف هذه الوحدة الأولى للكلية الروحية والواقع الحسي سوى قاعدة الرمزية في الفن، من دون أن تكون هي نفسها رمزية ومن دون أن تتوفر لها القدرة على الحس على إبداع أعمال فنية . والحق أن هذا الطور الجديد لن يتم بلوغه إلا بعد أن يحل محل هذه الوحدة الأولى، التي وصفناها وحدتنا سماتها ، التمايز والعراع بين المدلول وشكله .

## - ٢ -

### الرمزية الغرائبية

بتخطينا طور الوحدة المباشرة بين المطلق وتعبيره الخارجي ، ندخل في طور انفصالهما الذي يحفز بدوره على بلل المساعي والمحاولات لاعادة وحدة الشكل والمدلول المنفصمة ، من خلال إطلاق الصنان للكرة الخيال .

وتلك حاجة جديدة ، وهي المؤثر الى بدايات الفن بحصر المعنى . فبدءاً من اللحظة التي لا يعود فيها المضمون يعتبر موجوداً كمضمون في الواقع المباشر ، وبصفته منفصلاً من هذا الواقع ، تنطرح على الروح مهمة تظهير التمثلات العامة من خلال إعمال ملكة الخيال والحس على إنتاج أعمال فنية بفضل نشاط

هذه الملكة . لكن بما ان المهمة المشار اليها لا يمكن تنفيذها في طور بدايات الفن هذا الا بكيفية رمزية ، فقد يتراءى لنا اننا ولجنا من الان الى قلب الرمزية . ولكن ليس كذلك هو واقع الامر . اول ما يواجهنا هنا ابداعات مخيلة هي قيود الاختمار ، ابداعات مخيلة قلقة معقدة ، اقصى ما في استطاعتها ان تدل على الطريق الذي يقود الى قلب الفن الرمزي بحصر المعنى . فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الانسان بعد سوى فكرة في غاية الابهام ووعي في غاية التشوش عن انفصال العنصرين اللذين باتا من الان فصاعدا متضادين وعن امكانية التوفيق بينهما . وما يفسر هذا الابهام هو ان ما من ضد من الضدين يكون قد ادرك بعد تلك الدرجة من الشمول للتسي يحتوي فيها كل منهما على تعيين الآخر ، وهذا شرط لا بدليل عنه لوحدة وتوفيق مطابقين . وكما ان الروح ، منظورا اليه فسي شموله ، يتضمن تعيين التظاهر الخارجي ، كذلك فان هذا التعيين ، في شموله ومطابقته ، لا يمثل سوى الوجود الخارجي للروحي . لكن في هذا الانفصال الاول بين المدلول المدرك من قبل الروح وبين عالم الظاهرات العينية والواقعية ، تكون المدلولات تجريدات بدل ان تكون مدلولات لروحية متجسدة عينا ، كما يكون تعبيرها هو تعبير الخارج والحسي الذي لا يحويه الروح ، وبالتالي المجرد . والحاج الحاجة الى الفصل والتوفيق يحدث نوعا من الدوار ، اضطرابا ، حركة ذهاب وإياب غير منظمة وغير متوازنة بين خصوصيات حسية ومدلولات عامة ؛ وهذه الحاجة الملحة لا تفضي ، بالنسبة الى ما يدركه الوعي داخليا ، الا الى ابتكار اشكال تتعارض وهذا المضمون . هذه الجهود ، ان كانت ترمي الى الوصول الى توفيق حقيقي بين العناصر المتنافية ، لا تفلح الا في تجديد تنافياها او الإبقاء عليه ، وتكون نتيجةها بث الاضطراب والفوضى بحيث ينتهي الامر بالمرء الى ان يجد في هذا الاضطراب وهذه الفوضى تسكينا للقلق

وتهدئة للرغبة والحاجة المفضة الى التوفيق . وبدلا من الارتياح الذي يمكن ان يتأتى عن حل حقيقي للتناقض ، ينتهي الامر بالمرء الى ان يرتضي بهذا التناقض ويقنع به ، والى ان يرى في الوحدة الناقصة كل النقصان والبعيدة كل البعد عن الكمال احسن ما يمكن ان يستجيب لمتطلبات الفن . اذن ليس في جو الفمفوس والتشويش هذا ينبغي البحث عن الجمال الحقيقي . وبالفعل ، اننا تلقى ، من جهة اولى ، في هذه التنقلات السريعة والمتواصلة من ضد الى آخر عدم تطابق كامل بين قوة المدلولات العامة ووساعتها وبين العناصر الحسية المنظور اليها سواء امن منظور خصوصيتها ام من منظور تظاهرها المنصري *élémentaire* ; ونلاحظ ، من الجهة الأخرى ، ان الفائق العمومية، حين يستخدم كنقطة انطلاق ، يغزو علنا وجهارا الفائق الحسية ، فاذا ما امكن للمرء ان يتنبه لانعدام التطابق هذا سعى الى التملص من الورطة باطلاق العنان للمخيلة لتنشط على هواها ؛ وبالفعل تفي المخيلة بمهمتها بإضغائها على الاشكال الخصوصية شتى صنوف التشويشات ، ويدفعها اياها الى ما وراء الحدود الطبيعية ، وياعطائها اياها أحجاما هائلة ، فيتمخض مسماعها الى مصالحة الاضداد عن تسليط المزيد من الضوء على طبيعتها غير القابلة للتوفيق والمصالحة .

ان اولى محاولات الخيال واغربها على الاطلاق نلقاها بصورة رئيسية لدى الهندوس الذين يكمن عيبهم الاساسي ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المفهوم العائد الى هذا الطور ، في عجزهم عن ادراك المدلولات في كل وضوحها وجلالتها وعن فهم الواقع الموجود في الشكل وبالمعنى الموائمين له . فالهندوس ما استطاعوا ان يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والاحداث ، لان التصور التاريخي يقتضي موقف ترو ووزانة ومقدرة على تأمل الاحداث وفهمها في مظهرها الواقعي ، على ان

يؤخذ بالحسبان تماقبا وعلها واسبابها ونتائجها الاختبارية .  
 ومثل هذا الموقف النثري يتعارض والحاجة التي تدفع بالهندوس  
 الى ارجاع كل شيء وكل انسان الى **الطلق والالهي** ، والسى  
 استشفاف حضور واقع إلهي مخلوق من قبل الخيال في الاشياء  
 الاكثر عادية وحسية . ولكثرة ما يخلطون بشكل متواصل بين  
**الطلق والمتناهي** ، ينتهي بهم الامر الى عدم افامة اي اعتبار لنظام  
 الوعى العادي وذكائه وثباته ولنشر الحياة اليومية ، ولا يتمخض  
 خيالهم ، رغم كل غناه وكل جراءة محاولاته ، الا عن هذر وشروء  
 وتارجح دائم بين الداخلية الاكثر عمقا والواقع الاكثر ابتذالا ،  
 وعن تنقلات متواصلة بين ضد وآخر، وعن تشويهاات لكليهما معا .  
 اذا اردنا ان نتقصى عن كتب ما يميز بمزيد من الوضوح  
 والدقة هذا التمثل المتواصل ، هذه الحالة من انعدام التوازن التي  
 يسبفها على الاشياء بشر يشكون هم انفسهم من انعدام التوازن،  
 ينبغي علينا ان نركز انتباهنا لا على التمثلات الدينية بما هي  
 كذلك ، وانما على العناصر الرئيسية التي تربط هذا التصور  
 بالفن . هذه العناصر الرئيسية هي التالية .

## - ١ -

### التصور الهندوسي عن البرهمان

احد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي يكمن في تصوره  
 للمطلق على انه الكلي اللامتمايز واللامتعين بالمرّة . هذا الشطط  
 في التجريد ، الذي يقتدر الى مضمون خصوصي والذي لا تقابله  
 اية شخصية عينية ، يتكشف ، من اية زاوية نظرنا اليه منها ،  
 على انه لا يصلح لان يصاغ ويقول من قبل المدرس . فالبرهمان،  
 ذلك الالهي الاسمى ، يفلت من الحواس والادراك الحسي ، ولا



يصلح حتى لان يفكر به. وبالفعل، يفترض التفكير وجود موضوع يكون الانسان واعيا له ، ومن خلاله يسمى الى الاهتداء الى ذاته . وكل فعل فهم ينطوي من الاساس على تمام بين الانسا والموضوع ، على مصالحه لما هو ، خارج هذا الفعل ، منفصل ؛ فما لا افهمه وما لا اتعرفه يبقى بالنسبة الي غريبا ، يبقى هو «الآخر» . والطريقة الهندوسية في التوفيق بين الانا البشري وبين البرهمن ما هي الا صعود بلا توقف نحو ذلك التجريد الاقصى ، وقبل ان يفلح الانسان في بلوغ درجته القصوى يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى : المضمون العيني ووعيه لذاته على حد سواء . لهذا لا يعرف الهندوسي من تصالح او تمام مع البرهمن ، بمعنى ان الروح الانساني لا يعي هذه الوحدة ، وانما تتحقق الوحدة بالنسبة اليه متى ما زال كل شيء: وعيه ومضمون العالم ومضمون شخصيته على حد سواء . هذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان الى حد غيبوبة الوعي التامة ، الى حد البلادة الكاملة ، يعتبران اسمى حالات الغبطة التي يفضلها يقدو الانسان قادرا على الوصول الى الله الاسمى ، وعلى صيرورته هو نفسه برهمنانا .

هذا التجريد ، الذي هو من اعوم اشكال التجريد النسبي امكن للانسان قط ان يتكرها وان يفرضها على نفسه ، من جهة اولى كبرهمن ، ومن الجهة الثانية كعبادة نظرية وداخلية بحثة للتبلد الذاتي والامانة الذاتية ، لا يقدم اي موضوع يمكن للخيال والفن ان يضعه اليد عليه ؛ بل وحده الطريق المؤدي الى هذا الهدف يمكن ان يتيح لهما الفرصة لممارسة نشاطهما المبدع للاشكال .

## - ٢ -

### المادية والشطط والميل الى التشخيص كسمات مميزة للخيال الهندوسي

ان يكن الخيال الهندوسي قادرا على ان يتيه في ما فوق الحسي ، ففي مستطاعه يسر مماثل ايضا ان يفلت من إسارِه ليستقط في نزعة مادية هي من الفجاجة في منتهاها . ولكن بما ان وحدة الهوية المباشرة والهادئة بين المحتوى والشكل تكون على هذا النحو قد انتفت ويكون الفارق في داخل الهوية قد غدا هو النمط الاساسي ، يتأتى عن ذلك اننا نتنقل ، بفضل هذا التناقض ، دفعة واحدة وبلا تدرج من المتناهي الى الالهي ، ومن هذا الاخير الى المتناهي من جديد ، ونحيا وسط اشكال ووجوه تتولد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، فكاننا نحيا وسط عالم من السحر يتلاشى فيه كل شكل ويضمحل ما ان تراودنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول الى نقيضه او ليتضخم وينتفخ الى حد الشطط والمغالاة .

هاكم الاشكال العامة التي فيها يتجلى الفن الهندوسي :

١ - اولاً ، يقحم التمثل على الحسي الفردي المضمون الاكثر إعجازاً **المطلق** ، لكنه يفعل ذلك على نحو يمثل معه هذا الخصوصي الفردي ، مثلما هو ، وعلى اكمل نحو ، مضموننا كذلك ويجمله في متناول التأمل . ففي **الراماياتا** (٥) على سبيل

---

٥ - الراماياتا : مجموعة من اللاحم الهندوسية المقدسة ، لم ونمها بين القرن الخامس ق.م والقرن الخامس عشر ب.م ، ويدور موضوعها حول حياة راما ، ملك ايروديا ، الذي فيه تجسد الاله فنسو . «م»

المثال ، يمثل صديق راما ، امير القروذ هاتومان ، وجها رئيسيا يجتريح اروع مآثر الشجاعة ، وبصورة عامة ، يُعبد القرد فسي الهند كانه إله ، وثمة مدينة بكاملها من القروذ . وفي القرد ، ويتميز ادق في القرد الفلاني بعينه يتكشف ويتأله كل المضمون اللامتناهي للمطلق . كذلك تتبدى البقرة سابالا متشحة بقوة لا تضاهيها اية قوة اخرى في قصة كفارة فيسفامترا . وبالإضافة الى ذلك ، توجد في الهند أسر يختار **العلق** رجلا منها ليقم فيه ، رجلا بليد العقل بسيط القلب ، وهذا الرجل يعبد كما هو كاله . هذه الواقعة عينها نلقاها من جديد في اللامايوة التي ترفع فيها شعائر العبادة لرجل واحد باعتباره إلها له حضوره الفعلي . لكن ليس موضوع هذه العبادة في الهند رجلا واحدا دون سواه من الرجال ، بل كل برهماني يعتبر برهمانا من لحظة ولادته ، بحكم انتمائه الى طائفة البرهمانات ، وبفضل هذه الواقعة الطبيعية ، واقعة ولادته ، يتلقى من الروح القدرة على الانبعاث التي بفضلها يتمامى مع الله ؛ وهكذا يتجسد ما يشغل أعلى مراتب الألوهية في وجود حسي وعادي . وبالفعل ، وبالرغم من ان قراءة الفيدا (١) هي اولى فرائض البرهمان المقدسة ، ووسيلته للنفاذ الى أعماق الألوهية ، ففي وسع البرهمان ان يقوم بواجب هذه الفريضة ، من دون ان يفقد شيئا من الوهيته ، بعيدا عن أي تدخل من جانب الروح او البصيرة . كذلك فان الإنجاب هو الحدث الذي يمثل الهندوس أكثر من أي حدث سواه ، بحيث يباح لنا ان نقارنهم من هذا المنظور بالآغريق الذين كانوا يرون في

---

٦ - الفيدا : مجموعة من أربعة كتب مقدسة عند الهنود ، مكتوبة باللغة السنسكريتية ، وتسمى الى برهما ، وتشتمل على طقوس وسلوات واضاحير لإيقاد النار المقدسة مشتعلة . «٥»

إيروس أقدم الآلهة طرا . وفعل الانجاب هذا يُمثّل ، وإن كان يُعد فعلا إلهيا ، في أشكال شتى ذات صبغة واقعية تماما ، كما تعتبر الأعضاء التناسلية المذكورة والمؤنثة من أقدس المقدسات . ومن جهة أخرى ، وحين يتدخل الالهي ، من حيث هو الوهية ، في الحياة الواقعية ، نراه يهتم بمنتهى الابتدال بالتفاصيل الأكثر ابتذالا للحياة اليومية . هكذا تروي الرامايانا في مستهلها قصة وصول برهما الى عند فالليكيس ، منشد الرامايانسا المتصوف . ويبادر فالليكيس الى استقباله بحسب العادة الهندوسية الدارجة ، وبجامله ويثني عليه ، ويقدم له مقعدا ، وباتيه بماء وثمار ، ويجلس برهما بالفعل على المقعد ويلح على مضيفه ليحلّو حدوه ؛ وهكذا يجلسان ردحا من الزمن جنبا الى جنب ، الى ان يأمر برهما في النهاية فالليكيس بتأليف الرامايانا . ان هذا التصور ليس بعد تصورا رمزيا بملء معنى الكلمة ؛ وان تكن الاشكال مستعارة هنا ، كما يتطلب الرمز ذلك ، من الواقع الموجود ومستخدمة برسم مدلولات ذات صفة اعم ، فانها بالمقابل لا تلبي شرطا آخر من شروط الرمز الذي يقضي بأن تكون الاشياء والمواضيع الخصوصية محض اشارة الى المدلول المطلق نفسه ، محض تلميح اليه بدل ان تكون تمثيلا حسيّا له . وليس القرد والبقرة والبرهمي ، الخ ، محض رموز للالهي فني الخيال الهندوسي ، بل هي الالهي ذاته ، وتُعتبر مطابقة له اتم المطابقة وتمثل على هذا الاساس .

لكن هنا يكمن تناقض يحوّل وجهة الفن نحو تصور آخر . وبالفعل ، ان ما فوق الحسي ، المطلق بما هو كذلك ، وباختصار، المدلول منصوّر من جهة اولى على انه هو الالهي الحقيقي ، ومن الجهة الثانية تمثّل خصوصيات الواقع العيني للخيال ، حتى في وجودها الحسي ، باعتبارها تظاهرات إلهية . صحيح ان المفروض فيها ، بصفة جزئية ، الا تمثّل سوى جوانب خصوصية مسن المطلق ؛ لكن هذا لا يغير شيئا في واقع ان الخصوصية غير مطابق

للكلي المكلف بالتعبير عنه ، كما لو انه مطابق له ؛ والتعارض بين هذا الخصوصي وبين الكلي يكون اشد سطوعا ولفتا للانظار بحكم من ان الخيال لا يماهي ، بالرغم من كليته ، بين المدلول ، المتصور سلفا في كليته ، وبين كل ما هو حسي وفردى الى اقصى حدود الحسية والفردية .

ب - سعى الفن الهندوسي الى ايجاد حل لهذا التعارض بإضافته ، كما تقدم بنا القول ، مظهرا واشكالا مشتقة على انتاجاته فتجسيدا للكلي في وجوه خصوصية وحسية ، عمد الفن الهندوسي الى المغالاة في هذه الوجوه والاسراف فيها من حيث ضخامة الحجم والمغالاة . فالشكل الخصوصي ، الذي يراد له ان يعبر ، لا عن ذاته ، بل عن مدلول كلي من خارجه ، لا بد له ، كما يرضي حدسنا ، ان يتقدم لنا في مظهر مغالى فيه ، وغلوه لا هدف له ولا قياس . وقد لجأ الهندوس الى غلو خرافى في الحجم المكاني والشلط الزماني والى مضاعفة اعضاء بعينها والاكثار من عناصر بعينها ، وبذلك حصلوا على تماثيل بعدة رؤوس ، وذات عدد اكبر من الاذرع ، الخ ، وكل ذلك بهدف اعطاء فكرة عينية عن كلية المدلولات ووساعتها . فالبيضة ، على سبيل المثال ، تحتوي طيرا . لكن هذا الموضوع الخصوصي يكبر حجمه الى ان يقدو تمثيلا ، فيه من الغلو ما فيه ، لبيضة العالم التي تحتوي قشرتها حياة الاشياء طرا ؛ وبرهما ، الاله المنجب ، يظل حبسما فيها بلا حراك على امتداد سنة كاملة، الى ان تنقصف البيضة ؛ بقوة فكره وحده ، الى شطرين . وعلاوة على المواضيع الطبيعية ، يرفع الافراد والاحداث البشرية الى مستوى التعبير عن افعال إلهية فعلا ، لكن على نحو لا يمكن معه لا البشري ولا للالهي ان يقيما على حال من الثبات، بل يكونان عرضة لتحول دائم من واحدهما الى الآخر . وهذا يصح بوجه خاص بالنسبة الى تجسيدات الآلهة ، وبصورة رئيسية قشنو ، إله البقاء ، الذي

تؤلف أفعاله المضمون الرئيسي للقصائد الملحمية الكبرى . فسي هذه التجسيديات ، يتحول الإله إلى تظاهر للعالم الاختباري . هكذا يمثل رامبا ، على سبيل المثال ، التجسيد السابع لغششو (راماثساندرا) . والأوصاف التي تتضمنها هذه الأشعار، أوصاف الحاجات والأفعال والأشكال وأنماط السلوك، تنم عن أن مضمونها يرتكز جزئيا إلى أحداث واقعية ، إلى أفعال صدرت عن ملوك الزمان الغابر ، هؤلاء الملوك الذين كانوا على قدر كافٍ من القوة والسلطان ليخلقوا نظاما جديدا ويفرضوا شرائع جديدة . ولهذا بالضبط ما يزعج بنا في قلب ما هو بشري ، وفي أرض الواقع الصلبة . لكن هذا كله لا يلبث أن يُفخَّم ، أن يحاط بغيوم ، أن يعطى شكلا كليا أن جاز القول ، بحيث لا نعتَم أن نشعر بالأرض تמיד تحت أقدامنا ولا نعود ندري أين نحن . وذلك هو أيضا شأن ساكونتالا . فنحن نلقى أنفسنا ، بادية ذي بدء، أمام عالم أثري، يطفح حيا ، يسير فيه كل شيء بانتظام بشري ؛ لكن هذا الواقع العيني يتلاشى ويتبخر على حين غرة ، فإذا بنا ننقل إلى سحب سماء أندرا (٧) ، حيث يتغير كل شيء ويتجرد من حدوده المحددة الواضحة ويتضخم إلى أن يلقى المدلول العام للحياة الطبيعية في علاقاتها مع البرهمنات ، ومدلول سلطان الآلهة على الطبيعة ، هذا السلطان الذي لا يحوزه الإنسان بدوره إلا بعد طول صيام وكفارة .

هنا أيضا لا يجوز لنا الكلام عن رمزية بحصر المعنى . فالرمز بحصر المعنى يحفظ للشكل الواضح الدقيق ، المستخدم مسن قبله ، وضوحه ودقته ، لأن التمثيل الرمزي حقا لا يسعى إلى المماهة بين الشكل وبين المدلول بكيته ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته القمينة بأن توظف فكرة المدلول ، من دون أن تتجاوز

كونها محض اشارات او تلميحات . لكن الفن الهندوسي ، ان كان  
يفصل الكلي من الخصوصي ، فانه يطلب في الوقت نفسه  
وحدتهما ، وبما ان هذه الوحدة لا يمكن ان تحقق الا بالخيال ،  
يطلق هذا الاخير العنان لنفسه ويلقي الحدود التي تحيط  
بالاشياء الواقعية ، ليوسّعها الى ما لانهاية ، وليحولها ويشوهها .  
ومن المباح لنا ان نرى في هذا التبديد للوضوح والدقة ، وفي ما  
ينجم عنه من إيهام والتباس ، على اعتبار ان اسمى المضامين يزج  
في اشياء وظاهرات واحداث وافعال لا تملك ، بحكم طابعها  
المحدود ، لا السمة التي يستوجبها هذا المضمون ولا القدرة على  
التعبير عنه ، اقول : من المباح لنا ان نرى في ذلك ميلا الى  
التعبير عن الجليل اكثر منه تعبيرا رمزيا بحصر المعنى . وبالفعل ،  
ان المظاهر المتناهي في الجليل يعبر ، كما سنرى لاحقا ، عن  
المطلق الذي يتوجب عليه ان يجسده عينيا مع اقراره ، ان جاز  
القول ، بمعززه عن الارتفاع الى مستوى مضمون كهذا . ذلك هو ،  
على سبيل المثال ، شأن الابدية . فتمثيلها بقدر جليلا اذا ما  
جرى التعبير عنه بواسطة مقولة الزمن : فكل عدد ، مهما يكن  
كبيرا ، لا يعتم ان يتضح انه غير كاف ، ويتطلب اضافات الى غير  
ما نهاية وبغير ما حد . الا يقال عن الله : الالف سنة عندك يوم ؟  
واننا لنلقى في الفن الهندوسي اشياء كثيرة من هذا القبيل حيثما  
يطلق صوت الجليل بالتعالي فيه . لكن ما يفصل هذا الشكل  
الفني عن الجليل بحصر المعنى هو ان الخيال الهندوسي ، بإبداعه  
تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم ، لا يدرك سلبية طابعها ،  
بل يترأى له انه محا وازال التعارض بين المطلق وتظهره بفضل  
انعدام الحدود والمقاييس هذا . وكما اننا لا نستطيع ان نصف  
هذه المبالغات بانها رمزية وجليلة ، لا سمعنا كذلك اعتبارها  
جميلة . فهذا الفن بارع في التعبير عما هو بشري وفي رسمه  
كما هو ، بقدر كبير من الروعة والروعة ، ويمرّف كيف يصور

لوحات من الحياة الخاصة الحميمة وكيف يصف العواطف الحانية الرقيقة ، وكيف يرسم للطبيعة أنضر اللوحات ، وكيف يلتقط ما دق ونعم من تلاوين الحب والبراءة الساذجة ؛ وقد دال في الوقت نفسه على قدر كبير من العظمة والنبل ؛ لكنه مستطاع ، فيما يتعلق بالدلولات التي لها طابع من العمومية والروحانية ، ان يعبر عنها عينا الا بخشونة وفجاجة ، فخلط ما هو عظيم بما هو مسطح ، وقضى على الوضوح ما بين حدود كل مضمار ، وحول الجليل الى الالمحدود ، وأسس قياده ، فسي مضمار إبداع الاساطير ، للنشاط الاعتيادي لخيال منفلت من عقالة وللنزوات اللاعقلانية لعطية تشكيلة .

ج - بيد ان اتقى ما حققه في هذا الطور هو التشخيص ، وعلى الاخص في صورة التسمات والمعاليم البشرية . لكن هذا التشخيص لا يمتد بصلة الى الذاتية الروحية الحسرة ولا يعبر عنها: انما هو طريقة جري استخدامها اما لتمثيل تعيينات مجردة، بكل عموميتها وكليتها، وإما لتمثيل مواضيع من الطبيعة، كالانهار والجبال والشمس والافلاك، الخ. وهي طريقة خاطئة ، لان الجسم البشري ، طبقا لتعيينه الحقيقي ، ومعه سائر اشكال النشاطات البشرية ، لا يعبر الا عن الروح المعيني ومضمونه الباطن الذي يحتفظ ، في هذا الواقع ، باستقلاله وسؤدده ، بدل ان يكون مجرد رمز او مجرد اشارة خارجية .

وبالفعل ، ان كان المفروض بالدلول ان يكون من طبيعة روحية وطبيعية على حد سواء ، فان التشخيص الذي يراد به تمثيل هذا الدلول يبقى ، من جهة اولى ، وبحكم الطابع المجرد لهذا الاخير ، سطحيا للغاية ويكون بحاجة ، كيما يخف قليلا تجريد هذا الطابع وكيما يقدو الدلول في متناول الافهام واقرب الى الوضوح المعيني ، الى اضافة عدد معين من اشكال اخرى بجرد حضورها الشكل الرئيسي من نقائه الاول . ومن جهة اخرى ،



ليست الذاتية وصورتها هما اللتين تلعبان هنا الدور الرئيسي ؛ بل نحن لا نستطيع ان نمثرا الا في **التظاهرات الخارجية** للذاتية ، في افعالها واعمالها ، على الخصوصي المتعين والدقيق الذي يسعنا ان نقرنه بالمضمون الدقيق للمدلول العام . عندئذ يظهر من جديد العيب المتمثل في ان ليست الذات بما هي كذلك هي الدالة ، وانما تظاهراتها ؛ ومن هنا يأتي ايضا اللبس الذي يجعل الاحداث والافعال تتلقى مضمونها ومدلولها من مصدر لا يمت بآية صلة الى الذات ، بدل ان تعتبر بمثابة واقع وتعبير عن وجود الذات التي هي قيد تحقيق ذاتها . من الممكن اذن لسلسلة من اعمال مشابهة ، اذا ما نظرنا اليها بحد ذاتها ، ان تدل على قدر من التماسك المنطقي ، يفرضه عليها ان جاز القول المضمون الذي تعبّر عنه ، لكن هذا التماسك المنطقي لا يلبث ان يفتت ويلتفي جزئيا بفعل التشخيص والانسنة : فنتيجة للاسراف في اسباغ طابع ذاتي على الاعمال والتظاهرات الخارجية ، يؤول الامر في النهاية الى تمثيلها على نحو عسفي واعتباطي ، والى المسزج بين الدال وغير الدال بلا تمييز، دونما تقيّد بأي مقياس وبأي قاعدة ، وبخاصة اذا ما دلل الخيال على ضالة قدرة على اقامة علاقة ثابتة بين المدلولات واشكالها . واذا ما اتخذ من الجهة المقابلة الطبيعي وحده مضمونا، فانه والحالة هذه لا يستأهل ان يرتدي الشكل البشري، هذا الشكل غير المطابق بدوره الا للتعبير الروحي وغير الصالح بالتالي للتعبير عما هو طبيعي محض .

لهذه الاسباب جميعا ، لا يمكن للتشخيص الذي نتحدث عنه ان يكون موثما للحقيقة ، لان الحقيقة في الفن تتطلب ، كالحقيقة بوجه عام ، تطابق الخارج والداخل ، المفهوم والواقع. الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، تشخص البوتنوس وسكامندرا(٨)،

وفيها آلهة للأنهار وجنيات بحار وحوريات غابات ، الخ ، وباختصار ، أنها تتخذ من الطبيعة مضمونا لآلهتها البشر . لكنها ، بدل أن تكتفي بتشخيص شكلي وسطحي ، تبثدع أفرادا يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة البشري الذي فيه يتجسد هذا المضمون الطبيعي . الفن الهندوسي لا يتعدى اذن حدود الخلط الفج بين الطبيعي والبشري ، وهذا ما تكون عاقبته تشويه الطبيعي والبشري على حد سواء .

بصفة عامة ، لا تكون التشخيصات رمزية حقا ، لأنها لا تنطوي ، بحكم طبيعتها الشكلية والسطحية ، على اية علاقة جوهرية ، على اية وشيجة حميمة مع المضمون الادق الذي يفترض فيها أن تعبر عنه . لكن فيما يتعلق بالوجوه والاشكال والمحولات الاخرى التي تقترن بهذه التشخيصات ، والتي يراد بها التعبير بعزيم من الدقة عن الصفات المعترف بها للآلهة ، لا يندر أن نلقى فيها اطياف تمثيلات رمزية ، يقوم لها التشخيص مقام الشكل العام الذي يحتويها جميعا بين دفتيه .

بين التمثيلات الرئيسية التي تدرج في عداد هذه الفئة ، ينبغي أن نذكر في المقام الاول تمثيل تريمورتى (٩) ، الاله المثلث الوجوه . فهناك أولا برهما ، النشاط المنتج والمنجب ، فاطر العالم ، كبير الآلهة ، الخ . وهو يتميز من جهة أولى عن البرهمن (من حيث حياديته) ، عن الكائن الاعلى الذي هو اول مواليد ، لكنه يتداخل من جديد من جهة اخرى مع هذه الالهية

---

٩ - تريمورتى : الثالوث الالهى عند الهندوس ، ويتألف من برهما ، الاله الخالق ، وفشنو ، الاله الحافظ ، وسيفا ، الاله المدمر ، ويمثل قوى الطبيعة الثلاث الالهية . «م»

المجردة ؛ وعلى كل ، يعجز الهندوس بوجه عام عن الإبقاء على التمايزات ضمن حدود ثابتة ، بل تمحي عندهم الفروق بين الأشياء رويدا رويدا فيطفي بعضها على بعض . ووجه برهما بذاته رمزي الى حد ما ؛ ويمثل بأربع رؤوس وأربع أذرع ، ومع صولجان وحلقة ، الخ ؛ ولونه أحمر ، تشابها مع الشمس ، اذ ان هذه الآلهة هي في الوقت نفسه تجسيدات ، او بالأحرى تماثيل عن مدلولات طبيعية . وإله تريمورتى الثانى هو فشنو ، الإله الذى يحفظ ويصون ، والثالث سيفا ، الإله الذى يدمر . والرموز المقابلة لهذه الآلهة الثلاثة لا تقع تحت حصر ، اذ نظرا الى عمومية مدلولاتها فان نشاطاتها لامتناهية العدد ، بعضها يطال المظاهر الطبيعية ، وعلى الأخص العنصرية (وهكذا يختص فشنو بكل ما له صلة بالنار - انظر معجم ولسون (١٠) ، ص ٥ ، ٢) وبعضها الآخر عبارة عن نشاطات روحية ، علما بان كلا النوعين من النشاطات يتداخل ويتراكب بصور بالغة التنوع ، وهذا ما تتأتى عنه في كثرة من الاحايين وجوه واشكال منفردة .

هذا الإله المثلث الوجوه يتم بوضوح عن غياب كل عنصر روحي . والنق ان ثلوث الآلهة هذا كان يمكن ان يكون من طبيعة روحية ، فيما لو كان الإله الثالث يمثل وحدة عينية وارتدادا نحو اللات بتجاوز التمايز والازدواج . ففي التمثل الحقيقي ، يظهر الله كروح ، كلمة موجبة لذلك التمايز ولتلك الوحدة المطلقة الداخلين في عداد الروح . والحال ان الإله الثالث في تريمورتى ليس هو الكلية العينية ، بل فقط مظهر متمم للالهيين الآخرين ، اى محض تجريد تقريبا ؛ وبدلا من ان يرد الى ذاته ، لا يمتدى كونه تحولا ، تغيرا ، انجابا ، تدميرا ، الخ . لا مناص لنا اذن من

الامتناع عن طلب الحقيقة العليا في خطوات العقل الاولى هذه ،  
كما لا مندوحة لنا عن الامتناع عن اعتبار هذا التثليث الاصل  
الاول الذي عنه صدرت احدى العقائد الاساسية في الديانة  
المسيحية .

بعد برهمان وتريمورتي ، خلق الخيال الهندوسي عددا غفيرا  
من الالهة المثلثة الوجوه . وسر ذلك ان المدلولات العامة المتصورة  
على انها من طبيعة إلهية جوهرها يمكن ان تتواجه وتكرر فسي  
الآلاف والآلاف من المظاهر التي بدورها تؤلفه وتشخصه ؛  
وبالنظر الى افتقار الخيال الذي هو في حالة غلبان دائم الى الدقة  
والثبات ، وبالنظر الى ان هذا الخيال لا يعامل اي شيء وفق  
طبيعته ، فان التاليفات والتشخيصات المشار اليها تنصب عقبات  
كأداء في كثرة من الاحيان امام كل من يبغى ان يكون عنها فكرة  
تتسم بقدر من الوضوح . ان المدلول الرئيسي لتلك الالهة  
الثانوية ، التي على راسها يقف أندرا ، وهو الهسوء والسماء ،  
تقدمه القوى العامة للطبيعة ، الافلاك والانهار والجبال ، تبصا  
لاطوار نشاطها المختلفة ، وتبعا لتحولاتها وتأثيراتها النافعة او  
الضارة ، الحافظة او الهدامة ، الخ .

بيد ان احد المواضيع الرئيسية التي تمحور حولها خيال الهند  
وفنها هو نشوء الالهة والاشياء طرا ، اي نظرية نشأة الالهة  
والكون (١١) . وبالفعل ، كان الشغل الشاغل لهذا الخيال ان  
يقحم على المظاهر الخارجية عناصر غريبة كل الغربة عن العالم  
الحسي ، وبالعكس ، ان يخلق كل ما هو طبيعي وحسي الحسى  
اقصى حدود الطبيعة والحسية تحت وطأة التجريدات الاكثر  
شططا . على هذا النحو تمثل ولادة الالهة بداء من الألوهية

العليا ، وعلى هذا النحو ايضا يمثل نشاط برهما وفشنو وسيفا ومنولهم في المواضيع الخصوصية : الجبال ، المياه ، العناصر الانسانية ، الخ . فكل مضمون من هذه المضمينات يمكنه ، من جهة أولى ، ان يتلقى وجها إلهيا خصوصيا، مثلما يمكن من جهة أخرى لهذه الآلهة الخصوصية ان تنحل من جديد في المدلولات العامة للآلهة العليا . وكبير للغاية عدد نظريات أصل الآلهة والكون هذه ، كما انها متنوعة الى ما لا نهاية . ولهذا ، حينما يقال ان الهندوس كانوا يمثلون بهذه الصورة او تلك خلق العالم وولادة الأشياء طرا ، فهذا القول لا يمكن ان يصح الا بالنسبة الى شريحة معينة او اثر بعينه ، لان هذا التمثيل عينه يأخذ شكلا مغايرا لدى شريحة أخرى . والحق ان خيال هذا الشعب لا ينضب له معين .

من التمثيلات الرئيسية التي تلفاها في جميع الاساطير المتعلقة بالخلق تمثيل التناسل الطبيعي . ونحن متى ما اخذنا بعين الاعتبار هذه الواقعة ، امتلكتنا مفتاحا دائما لفهم عدد كبير من التمثيلات التي تجرح حس الحياء فينا ، اذ تشط بالفحش الى اقصى مدى وبالشهوانية الى درجة لا تصدق . ولدنيا مثال ساطع على ذلك في المقطع المشهور من **الراماياتا** الذي يروي قصة ولادة الفانج (١٢) . فقد انجب أمير الجبال ، هيمافان ، المغطى بالجليد الشتوي ، من مينا الطريفة ابنتين : غانجسا ، الاخت الكبرى ، وأوما الجميلة ، الصغرى . وقد توسلت الآلهة ، وعلى الاخص اندرا ، للآب لكي يبعث اليها بفانجا لكي تتم الطقوس المقدسة ، فاستجاب هيمافان لرجائهم ، وصعدت غانجا نحو الآلهة الكلية القبة . بعد ذلك تأتي قصة أوما التي تزوجهما رودرا ، أي سيفا ، بعد ان دلت على خشوع وتكفير يستاهلان

التقدير . ومن هذا الزواج ولدت الجبال الجرداء المجذبة . فعلى مدى مئة عام لبث سيفا ضجيع اوما في جماع زوجي مستديم ، بحيث تملك الدمر الآلهة من قوة سيفا التناسلية وتهبت من الولد الذي سيولد من مثل ذلك الجماع ، فتوجهت الى سيفسا بالرجاء بان يحول قوته نحو الارض . وقد امسك المترجم الانكليزي عن ترجمة هذا المقطع حرفيا ، لافتقاره الكامل للحسمة والحياء . ولبي سيفا طلب الآلهة ، وامسك عن الانجاب حتى لا يدمر الكون ، وقذف منيئه على الارض ؛ وعندئذ نهض الجبل الابيض ، المتهب من داخله بالنار ، الذي يفصل الهند عن بلاد التتار . واستثارت هذه الفعلة غضب اوما وحقنها ، فاستنزلت لعنتها على الأزواج جميعا . وهذه اختلاقات مرعبة وفظة تتجاوز خيالنا وملكة فهمنا ، بحيث اننا ، بدل ان نفهم هذه القصص على حرفيتها ، نسعى الى ان نكتشف ما تعنيه ضمنا . وشليف لم يترجم هذا الجزء من القصة ، بل اكتفى بان يروي كيف نزلت غانجا من جديد الى الارض . وهاكم كيف حدث ذلك . فقد كان لساغارا ، وهو من أسلاف رامنا ، ابن شرير ، لكن كان له من امرأة اخرى ستون الف ابن راوا النور في قرعة ، وانشؤا في جرار مليئة بالزبدة الصافية ، وصاروا بفضل ذلك رجسالا اشداء . وذات يوم اراد ساغارا ان يقدم حصانا اضية ، لكن فشئ - وقد تحول الى ثعبان - خطفه منه . فأرسل ساغارا عندئذ ابناؤه الستين الفا . وحين اقتربوا ، بعد طول بحث وعناء ، من فشئ ، أحرقهم هذا بأنفاسه وأحالمهم رمادا . وبعد طول انتظار ، قاد أنسومان المشع ، وهو حفيد لساغارا وإسمن اسامندشا ، حملة لاسترجاع أعمامه الستين الفا وحصان الاضية . وبالفعل ، وجد الحصان ، سيفا ، وكومة الرماد ؛ لكن الملك الطائر غارودا بلغه بأنه ما لم ينزل تيار الغانجا المقدس من السماء ليبلل كومة الرماد ، فلن يبعث أعمامه للحياة ثانية . وعليه ، قرر أنسومان الشجاع ان يخلد الى التنسك والصوم لمدة

النين وثلاثين الف سنة على قمة جبل الهمافان . ولكن لم يجده ذلك فتىلا . ولم تأت إمامته ولا أمانة ابنه دويلباس مفعولا . وإنما ابن دويلباس ، بهاجيراتا العظيم ، هو وحده الذي أغلح أخيرا ، بعد الف سنة من التنسك والصيام ، في استحداث المفعول المطلوب . فاذا بالفاتجا يأخذ بالتدفق على الأرض ؛ لكن سيفا تلقاه على رأسه حتى لا تخرب الأرض ، فانجبت المياه بين ضفائر شعره . وتوجب على بهاجيراتا ان يتنسك ويصوم من جديد حتى يحرر المياه من تلك الضفائر ، فيتاح لها ان تتابع مجراها . عندئذ سالت المياه وقد تفرغت الى ستة مجاري ؛ وبعد جهد جهيد وجه بهاجيراتا الجرى السابع نحو الستين الفا ، فصعدوا الى السماء ، بينما ملك بهاجيراتا على شعبه ردا طويلا من الزمن وأتاح له ان ينعم بخيرات السلم .

اننا لا ننكر وجود تشابهات بين الاسطورة الهندوسية عن نشأة الآلهة وبين غيرها من اساطير نشوء الآلهة، كالاسطورة الاسكندنافية والافريقية على سبيل المثال ، وهذا بمعنى ان التناسل هو المقولة الرئيسية فيها . لكننا لا نعثر في اية اسطورة اخرى على مثل هذا الفحش في الخيال ، ومثل هذا الصف في الاختلاق ، ومثل هذا التنافر بين المحتوى والشكل . فاسطورة هزيودس (١٢) عن نشأة الآلهة تتميز بوضوح ودقة كبيرين ، مما يتيح لنا ان نعرف في كل لحظة وأن اين هو موطن اقدمنا ، وأن نلتقط بسهولة المدلول ، وأن ندرك بيسر ان الشكل ما هو الا الغلاف الخارجي

---

١٢ - هزيودس : شاعر افريقي من مواليد منتصف القرن الثامن ق.م ، له اشعار تعليمية تعرف باسم «الايام والاضفال» ، بالإضافة الى قصيدة سطوة من اصل الآلهة تعرف باسم «النسب الآلهة» ، وهي من المصادر الرئيسية للميتولوجيا الافريقية . «م»

لهذا المدلول . وتبدأ هذه الاسطورة مع كاوس وايربوس وايروس وغايا . فغايا وحدها تنجب اورانوس ، ومعها الجبال ، واليونوس ، الخ ، وكذلك كرونوس والسيكلوب ، والسانتيمان ، لكن اورانوس لا يلبث ، غب ولادتهم ، ان يحبسهم في قاع العالم السفلي . وتحض غايا كرونوس على خضاء اورانوس . وهذا ما يحدث . وتتشرب الارض الدم ، فتكون النتيجة ولادة الارينيات والمردة . ويتلع البحر عضو التناسل ، فتولد من زبد البحر كيتيريا . وهذا كله في منتهى الوضوح والتلاحم ، وليس حبيس دائرة الآلهة الطبيعية .

### - ٣ -

#### التطور والكفارة ومكانهما في الفن الهندوسي

في الفن الهندوسي نلقى البوادر الاولى للانتقال الى الرمز بحصر المعنى . فمهما استغرق الخيال الهندوسي في تصوير الظاهرية الحسية بصورة تعدد من الآلهة ، معتمدا في ذلك على غلو وتشويه لا نلقى لهما مثيلا لدى اي شعب آخر ، لا يغيب عن ناظره ابدا ، سواء افي تمثيلاته الفنية ام في قصصه ، ذلك التجريد الروحي المتمثل بالآله الاعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي وظاهري بالقياس اليه غريبا عن الالهي ، غير مطابق ، وبالتالي كسبية ينبغي الفاؤها . هذا الانتقال من احد هذين المظهرين الى المظهر الآخر ، هذا التحول من واحدهما الى الآخر هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلا . لذا لم يكل الفن الهندوسي ولم يسام قط من ان يمثل ، في اشكال متنوعة بعدد ما هسي



متعددة ، المزوف عن العالم الحسي ، وقوة التجريد الروحي والتكرير الداخلي . وفي عداد ذلك تندرج تمثيلات الكفارة الطويلة الامد والتأمل العميق ؛ والشواهد المبينة على هذه التمثيلات لا نجدها في الاشعار الملحمية القديمة فحسب ، **كالراماياتا او المهابهاراتا** (١٤) ، بل كذلك في العديد من الآثار الشعرية الاخرى . وقد كان الدافع الى هذه الكفارة في العديد من الحالات الفرور والزهو او في ادنى الاحوال السعي وراء هدف معين ، ليس هو هدف الاتحاد الاعلى والآخر بالبرهمن او الفاء كل الشطر الارضي والمتناهي من الانسان ، بل ، وعلى سبيل المثال ، هدف الوصول الى مقام البرهمن ، مع كل ما يستتبع ذلك من نفوذ وسلطان . الا ان جميع هذه التصورات تنطوي في صميمها على اقتناع راسخ بأن الكفارة والتأمل الطويل ، الذي به يتعد الانسان اكثر فاكثرا عن كل تعيين وكل تنام ، كافيان لرفع الانسان الى ما فوق انتمائه الى هذه الطائفة او تلك ، ولتحريره من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة ؛ ولهذا يتصدى امر الآلهة اندرا للمكفرين المتشددين ويسعى الى صرفهم عن كفارتهم بالاقتناع ؛ لكن اذا لم يؤت الاقتناع مفعوله ، ابتهل الى الآلهة العليا طالبا عونها ، تحت طائلة سقوط السماء برمتها في فوضى عظيمة .

يدلل الفن الهندوسي في تمثيل هذه الكفارة ، بأنواعها ومراحلها ودرجاتها ، على قوة خلق وإبداع مماثلة لتلك التي يدلل عليها في اساطيره عن نشأة الآلهة ، كما انه يدلل على جد عظيم في تعاطيه مع هذه الابتكارات .

---

١٤ - المهابهاراتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ الف بيت من الشعر ، تروي قصة حروب كورانا ، ومآثر كرشنا وارجونا . ٤٣

تلك هي نقطة الانطلاق التي ستتيح لنا ان نواصل بحثنا .

### - ٣ -

## الرمزية بمحصر المعنى

في الفن ، سواء اكان رمزيا ام لم يكن ، ينبغي ان ينبثق المدلول ، الذي يراد اعطاء تمثيل مشخص عنه ، انباشقا لتقائيا ومستقلا عن شكله الحسي وان يفرض نفسه بقوة بدهته الخاصة ، بدل ان يختلط ويمتزج ويؤلف وحدة لا تتجزأ وكلا لا ينفصل مع تظاهره الخارجي ، نظير ما هو عليه الحال في الفن الهندوسي . وهذا غير ممكن الا اذا جرى تصور الحسي والطبيعي وتاملهما ، بما هما كذلك ، كمعصر سالب ، متلاشير او مطلوب حله .

بيد انه من الضروري ، علاوة على ذلك ، ان يجري تصور السالبة ، من حيث هي تلاشير وانحلال ذاتي للطبيعي ، على انها بدورها **مدلول مطلق** للاشياء بوجه عام ، على انها آن من آتساء الالهي . لكن هذا يبعدنا للحال عن الفن الهندوسي . وليس مرد ذلك الى ان الخيال الهندوسي عاجز عن تصور السالب : فسيقا هو المدمر الى جانب كونه ، في الوقت نفسه ، المنجب ؛ واندرأ لا يفلت من برائن الموت ؛ وحتى الزمن الهدام ، المشخص فسي صورة المارد المخيف كالا ، يبيد العالم قاطبة ويفني الالهة جميعا ، بما فيها تريمورتي ذاته الذي يتلاشى في البرهمنان ، كما ان الفرد ، في تماهيه مع الاله الاعلى ، يتخلى عن كل علمه وكل ارادته . لكن السالب يظهر في هذه التصورات كمجرد تحويل او تغيير في جزء منه ، وفي جزئه الآخر كتجريد ينحي المحدد والمعين ليفضي الى الكلية اللامتينة ، وبالتالي الخاوية من كل

مضمون . وبالمقابل ، يبقى جوهر الالهي كما هو بلا تغيير عبر جميع تقلبات شكله ، وعبر جميع انتقالاته من حالة الى اخرى ، وهذا رغم اعطائه شكل تعدد من الالهة ، او بالعكس ، رغم حذف تعدد الالهة واستبداله بـإله واحد اعلى . غير ان الجوهر ، الذي يبقى على هذا النحو مماثلا لذاته عبر جميع هذه التناسخت ، ليس ذلك الإله الواحد المتصف ، من حيث هو إله واحد ، بالسالبية كمنصر مكون لازم لمفهومه . كذلك تقع قوة الشر والتدمير ، في تصورات المجوس الدينية ، خارج ارمزد ، وتحديدا في اهريمان ، فينجم عن ذلك تعارض ، صراع ليس وقفا على إله واحد ، ارمزد ، ولا بشكل لزوما لطبيعته .

التقدم الذي سنتقصاه الان يكمن ، من جهة اولى ، في ان السالب بما هو كذلك متصور من قبل الوعي كـ **مطلق** ، ومن الجهة الاخرى كأنه فقط من آناء الالهي ، أن منسوب الى **المطلق** بذاته ، بدل ان يحتل مكانه ، من حيث هو خارجي بالنسبة الى **المطلق** الحقيقي ، في إله آخر ؛ وبذلك يظهر الاله الحقيقي وكأنه نفي ذاته ، والسالب وكأنه تعينه المباشر .

بفضل هذا التمثل الجديد ، يقدو **المطلق** لأول مرة عينيا؛ فهو يحمل في داخل ذاته من الان فصاعدا تعينه ؛ بل هو وحدة في ذاتها تعرض آناؤها للتأمل باعتبارها تعينات مختلفة لإله واحد . فالمقصود هنا في المقام الاول تلبية الحاجة الى مدلول مطلق يتسم بكل الدقة وكل الجلاء المرغوبين . وبالمقابل ، كانت المدلولات التي تعاملنا معها حتى الان مفرقة في التجريد ، مفرقة في إيهامها ، خاوية من المضمون ، او حين كانت تطلب بلوغ الوضوح والدقة ، كانت تفعل ذلك اما عن طريق تلاشيها واضمحلالها في الطبيعي ، وإما عن طريق خوضها في غمار صراع بين الاشكال ؛ وهو صراع متواصل لا هوادة فيه ولا مصالحة ممكنة .

هاكم الان الكيفية التي عولج بها هذا العيب المزدوج الذي كان

يؤثر سواء أعلى مسيرة الفكر الداخلية ام على التطور الخارجي  
للتصورات الشعبية .

جـرى الربط اولا بين الخارج والداخل ، بحكم من ان كل  
تعيين **للمطلق** كان يقابله للحال بداية تظهر له . وبالفعل ، ان كل  
تعيين تمايز ؛ والحال ان الخارجي بما هو كذلك هو على الدوام  
متعين ومتمايز ، وهذا ما يجعل الخارج ، من هذا المنظور ، يبدو  
اكثر مطابقة للمدلول مما في الاطوار السابقة . بيد ان التعيين  
الاول **للمطلق** ونفيه في ذاته لا يمكن ان يكون نفي الروح الذي  
يعين ذاته بذاته بعلء الحرية من حيث هو روح : فهذا النفي لا  
يمكن الا ان يكون نفيا مباشرا وطبيعيا . والحال ان النفي المباشر  
والطبيعي ، بأوسع معاني الكلمة ، هو **الموت** . **المطلق** متصور اذن  
الان وكأنه محتوم عليه ان يخضع للتعين الموافق لمفهومه ، وبالتالي  
ان يسير في الطريق التي تقود الى الانطفاء التدريجي والموت .  
ومن هنا كان تمجيد الالم وتعظيم الموت ، وبإحدى ذي بدء موت  
الحسي في وجدان الشعوب ، على اعتبار ان موت كل ما يدخل  
في عداد الطبيعة يُعتبر طورا ضروريا في حياة **المطلق** . لكن  
حتى يتمكن **المطلق** من تخطي طور الموت هذا ، فلا بد ان يكون قد  
وُلد ووجد ، لكنه بدل ان يبقى في طور التلاشي بفعل الموت ، يعاود  
قيامه في شكل اسمي ، في شكل وحدة ايجابية . اذن فالوُت لا  
يشكل هنا المدلول الشامل ، بل جانبا فقط من هذا المدلول ؛ ثم  
ان **المطلق** ذاته ، ان كان يُعتبر محتما عليه الزوال في وجوده  
المباشر ، الانتقال والعاير ، يبدو من جهة اخرى ، بفضل سيرورة  
انفي هذه ، وكأنه يرتد الى ذاته في حركة اتبعات تجعله ابديا  
وإليا في ذاته . وبالفعل ، ان للموت مدلولاً مزدوجا : فهو  
يعني ، من جهة اولى ، الزوال المباشر لما هو طبيعي ؛ والموت ،  
من الجهة الثانية ، موت الطبيعي **وحده** ، ويعني بالتالي ولادة  
شيء أسمى ، شيء روحي ، متجرد من العنصر الطبيعي الحض ،  
لكن على نحو يُؤلف معه طور الموت هذا جزءا لا يتجزأ من ماهية

## الروح بالذات .

لهذا - وتلك هي النقطة الثانية التي ينبغي أن نلح عليها - لا يمكن من الآن فصاعدا اعتبار الشكل الطبيعي ، في مظهره المباشر ووجوده الحسي ، مطابقا للمدلول المفروض فيه انه يعبر عنه ، اذ ان دلالة ما هو خارجي هي ان يفقد وجوده الواقعي ، وبعبارة اخرى ، ان يموت .

اخيرا ، وكنتيجة ثالثة للتطور الذي أعدنا رسم مساره ، ينتهي الصراع بين المدلول والشكل وغزارة الخيال ، هذا الصراع الذي تولدت عنه في الهند ابتكارات غرائبية *Fantastiques* . ضحيح ان المدلول لما يتصور بعد بكل وضوحه وجلاله ، فسي وحدته النقية وفي استقلاله عن الواقع الموجود ، بحيث يقتلر على معارضة الشكل المقيض له ان يجسده عينيا ؛ لكن الشكل ، اي هذا الموضوع الخصوصي او ذلك ، المضخم تارة الى حد العظمة ، والمشوه طورا بخشونة وفظاظة ، وسواء امثل صورا حيوانية ام تشخيصات بشرية ام احدثانا ام افعالا ، لا يعود يعتبر من جهة مقابلة تعبيرا عن المطلق مطابقا له اكمل المطابقة . هذا التطابق الرديء في الهوية هو ما يكون قد تم تجاوزه ، حتى قبل ان يتحقق التحرر الكامل الذي تحدثنا عنه . فبدلا من المدلول والشكل ، يظهر التمثل الذي عرفناه اعلاه بأنه رمزي يحصر المعنى . فمن جهة اولى يمكن لهذا التمثل ان يوكسد من الآن فصاعدا ذاته ، لان العنصر الداخلي وما هو متصور كمدلول يوقف حركة ذهابه وايابه ونوسانه بين الاضمحلال في المواضيع الخارجية وبين الانكفاء والعودة الى عزلة التجريد ، ليبدأ بتوكيد ذاته في مواجهة الواقع الطبيعي . ومن الجهة الثانية ، وبالرغم من ان المدلول المتحرر على هذا النحو يتطوي ، في مضمونه ، على سالبية الطبيعي ، فان ما هو داخلي حقا يكون قد بدأ ليس الا بالانتماق من الطبيعي الذي ما يزال يحتويه ، ولهذا لا يمكن

لوعي ان يدركه بعد في جلائه وكيته ، وذلك ما دام لما يتلبس بعد شكلا خارجيا .

ان السمة المميزة الاولى للفن الرمزي تكمن في وجود توافق بين المدلول ونمط التمثيل بحيث لا يكون الهدف من الاشكال الطبيعية والافعال الانسانية ، الخ ، ان تمثل ذاتها ، بما فيها من خصوصية وفردية ، ولا ان تعرض للوعي مباشرة الالهي المتضمن فيها ؛ بل كل دورها ان تكون ، بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول موسع ، اشارة الى الالهي وتلميحا اليه . لهذا تشكل جدلية الحياة العامة ، التي تتضمن الولادة والنمو والموت والحياة ثانية بعد الموت ، مضمونا موافقا من هذا المنظور للشكل الرمزي بحصر المعنى ، اذ اننا نلتقي في جميع ميادين حياة الطبيعة وحياة الروح ، او في جميعها تقريبا ، ظاهرات يركز وجودها الى هذه السرورة ويمكن استخدامها كتمثيلات عينية لهذه المدلولات او كإشارات وتلميحات اليها ، بحكم القربى الفعلية القائمة بين الحدين . افلا تولد النباتات من بذورها ، وتنتش ، وتنبث ، وتنمو ، وتزدهر ، وتثمر ثمارا لا تلبث بدورها ان تموت وتعطي بذورا جديدة ؟ كذلك فان الشمس خفيضة شتاء ، وترتفع ربيعا ، لتبلغ سمتها صيفا وتنتشر اعظم منافعها او تؤتي مفاعيلها الضارة ؛ ثم تعود بعد ذلك الى الانخفاض . ومختلف اعمار الحياة ، من طفولة وشباب وكهولة وشيخوخة ، تمثل السرورة عينها . ولزيد من التخصيص نستخدم ايضا الاماكن النوعية ، كالليل مثلا . وبفضل صلة القربى الوثيقة بين السمات الرئيسية لكلا العنصرين ، وبالتالي بفضل توافق اكمل بين المدلول وتمبيره ، ننحى جانبا الغرائبية الخالصة ، لتحل محلها تشكيلة واسعة من اشكال تصلح لان تكون رموزا مطابقة بعدد او بأخر ، كما يحل التفكير الهادئ محل قوضى الطور السابق وجلبته .

بيد ان التعارب بين المدلول والشكل ، او بمباراة ادق اتحادهما الذي يشكل السمة المميزة لهذا الطور الجديد يختلف عن تطابق

الهوية الذي لاحظناه في طور بداية الفن ، وذلك من حيث ان التطابق ما عاد هذه المرة تطابقا مباشرا ، وانما هو تطابق مستمد من الاختلاف ؛ لا تطابق مسبق الوجود ، بل تطابق مفترض من الروح . وعلى هذا الاساس ، يبدأ الداخل بتوكيد استقلاله ووعي ذاته ؛ ويبحث عن عديله ، عن انعكاسه في الطبيعي الذي ، بدوره ، يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح . ومن هذه الامكانية المتاحة للتعرف على أحد العنصرين في الآخر وللإهتمام الى أحد العنصرين في الآخر ، وللتعبير بواسطة الداخل ، الذي هو في متناول الحداث والخيال ، عن مدلول الاشكال الخارجية ، بالنظر الى الترابط الحميم بين الشكل والمدلول ، نقول : من هذه الامكانية تولد حاجة الى الفن لا تقاوم ، وتجد هذه الحاجة تلبية في الفن الرمزي ، وانما عندما يفوز الخارج بحريته ويهيئ قادرا على عرض نفسه لتمثلنا مثلما هو في ماهيته بواسطة شكل واقعي ، علما بان هذا التمثل يحتاج بدوره ، حتى يفهم المدلول ، الى ان يكون امامه اثر فني خارجي ، نقول : عندئذ فقط يمكن ان تولد الحاجة الحقيقية الى الفن ، وعلى الاخص الفن التشكيلي . وعندئذ فقط يفدو من الضروري اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ومقبولا بهذه الصفة ، بل شكلا مخترعا ، مبتكرا من قبل الروح . هكذا يفدو الشكل نتاجا للنشاط الروحي . ويمثل الرمز شكلا معادا خلقه ، لكن هذا الشكل ، بدل ان يكون غاية في ذاته ، مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينيا ، ومن ثم هو تابع له .

من الممكن لنا وصف هذه العلاقة بين الشكل والمدلول بطريقة اخرى فنقول : ان المدلول هو الذي يقدم نقطة الانطلاق للوعي الذي يجد بدوره في اثر ظاهرات خارجية ملائمة بقدر او بآخر ومصالحة للتعبير عن تمثلات عامة . لكن ليس هذا هو بدقصة الطريق الذي يسلكه الفن الرمزي بحصر المعنى . فسمته المميزة

تكنم في انه لم يرتق بعد بما فيه الكفاية ليكون قادرا على تصور المدلولات بما هي كذلك ، بصرف النظر عن كل خارجية . لهذا يتخذ من الواقع العيني للطبيعة والروح نقطة انطلاقه ، ثم يوسّعه ويعزو اليه مدلولات كلية لا يتضمنها هذا الواقع الا جزئيا ، ويخلق في النهاية شكلا منبثقا عن الروح ، حتى اذا ما عرض هذا الشكل للحدس جعل الوعي يستشف تلك الكلية عبر هذا الواقع الخصوصي . ليس اذن للأثار الفنية بعد ، من حيث هي رمزية ، شكل مطابق للروح حقا ، هذا الروح الذي لا يعمل بعد بكامل الوضوح وملء الحرية ، لكنها على كل حال أشكّال تنم عن ان الاختيار وقع عليها لا لتمثل ذاتها ، بل لتكون اشارات وإيماءات الى مدلولات أعمق وأوسع . فما هو طبيعي وحسي محض لا يمثل سوى ذاته ، لكن العمل الفني الرمزي ، سواء امثل ظاهرات طبيعية ام وجوها انسانية ، يدلنا للحال على ان المقصود ليس هذه الظاهرات عينها ، بل شيء آخر ، وان كان يمت اليها بصلة قري وثيقة ولا سبيل الى فهمه بدونها او خارجها . والحال ان التوافق بين الشكل العيني ومدلوله العام قد يتبدى على درجات عدة : فقد يكون تارة خارجيا بقدر او بآخر ، وبالتالي قليل الوضوح ، ولكن قد يكون تارة اخرى أعمق ، وذلك حين تشكل الكلية المرمزة جوهر الظاهرة العينية ، وهذا ما يسهل كثيرا فهم الرمز .

ان التعبير الاكثر تجريدا هو ، من هذا المنظور ، العدد الذي لا يجوز استخدامه ، بالنظر الى وضوح كنيته ، الا في الحالات التي يكون فيها للمدلول نفسه تعيين عددي . فالعددان سبعة واثنا عشر كثيرا ما يستخدمان في الهندسة المعمارية المصرية ، لان العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الاقمار او الاقدام التي ينبغي ان يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد . وعدد كهذا يعتبر مقدسا ، لانه يتدخل ، من حيث هو تعيين عددي ، في ظروف عنصرية فادحة الخطورة تتسلط على حياة



الطبيعة بأسرها . اثنتا عشرة درجة ، سبعة اعمدة : هذه ايضا رموز . ورمزية الاعداد هذه تلفاها حتى في الميتولوجيات المتقدمة . واشغال هرقل الاثنا عشر ترمز ايضا على ما يبدو الى اشهر السنة ، على اعتبار ان هرقل بطل بشري متفرد من جهة اولى ، وله ، من الجهة الثانية ، مدلول رمز ذي صلة بالطبيعة ويشخص مسيرة الشمس .

وتقدم لنا الاشكال المكانية والمناهاة ، الخ ، امثلة على ترميزات اكثر عينية ، اذ هي ترمز الى مسار الكواكب ؛ كذلك فان الرفقات ، في تعقيداتها ، مدلولاً دفيناً ، على اعتبار ان الغاية منها الرمز الى حركات الاجسام العنصرية الكبرى . وقد جرى اقتباس رموز اخرى من الاشكال الحيوانية ، وكذلك ، وعلى الاخص ، من الجسم البشري ، وهي اكمل الرموز ؛ فالجسم البشري ، كما سنرى ذلك لاحقا ، يبدو ذا شكل اسمى وأكثر مطابقة ، اذ عند هذه الدرجة تحديدا يبدأ الروح ، بصفة عامة ، بالانعتاق من إسار الطبيعي ليفوز بوجود مستقل .

ذلك هو المفهوم العام للرمز بحصر المعنى، وتلك هي الضرورات التي تنفرض على الفن قصد تمثيله . لكن اذا اردنا ان نمحص جيدا التصورات الاكثر عيانية التي ترجع كفتها ما عداها في هذه المرحلة ، فعلينا ان نغادر ارض الشرق ، حيث عاينا اول نزول الروح ، لننضم شطر الغرب .

واول ما يصادفنا هنا رمز عام ، رمز الصنقاء التي تحرق نفسها بنفسها ونخرج مجددة الشباب من اللهب والرماد . ويري هيرودوتس (الكتاب الثاني ، ٧٣) انه رأى صوراً على الاقل لهذا الطائر في مصر ، وهذا البلد هو في الحقيقة مركز الفن الرمزي . لكن قبل الشروع بتحصيص ممتع للفن المصري ، نستطيع ان نستذكر بعض اساطير اخرى تؤلف ما يشبه المدخل الى تلك

الرمزية المكتملة الانشاء في تفاصيلها كافة . اخص بالذكر هنسا الاساطير المتعلقة بأدونيس وموته ، وبعويل افروديت وندبها بهذه المناسبة ، وبالطقوس الجنائزية ، الخ ، وهي كلها اساطير رأت النور على الساحل السوري . ومباعدة قيبيليا (١٥) لسدى الفريجيين (١٦) لها المدلول نفسه ، وصداها يتردد في اساطير كاستور وبولوكس (١٧) وقريسيا (١٨) وبروسرين (١٩) . ان مدلول هذه الاساطير يقدمه آن السالبة الذي سبق لنا الكلام عنه ، اي آن الموت وما يندرج في عداد الطبيعة ؛ وهذا الآن ، من حيث هو مطلق ، متضمن في الالهى . ومن هنا كانت الطقوس الجنائزية التي تصاحب موت الاله ، والعويل السدى يمزق القلوب بنتيجة هذه الخسارة التي لا تلبث ان يتم التعويض عنها بالبث ، بالتجدد الذي يحتفى به باحتفالات صاخبة . وهذا المدلول العام له تعيين طبيعي واضح دقيق . ففي الشتاء تفقد الشمس قوتها ، لكنها تستعيدنها في الربيع ، حين تسترد الطبيعة شبابها : موت الطبيعة وبعثها . اذن فالالهي ، الشخص في شكل أحداث بشرية ، يتلقى هنا مدلوله من حياة الطبيعة

---

١٥ - قيبيليا : إلهة للخصب امتدت مبادئها من آسيا الصغرى الى العالم الافريقي - الروماني في القرن الثالث ق.م ، وترافقت بطقوس تهتك وفجور . «م»  
١٦ - الفريجيون : سكان فريجيا ، وهي مقاطعة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، وقد اشتهرت بمبادة قيبيليا ، وتماكب عليها غزاة كثر ، ومنهم الفرس والرومان . «م»

١٧ - كاستور وبولوكس : من أبطال الميثولوجيا الإفريقية ، ابنا زوس وليتا ، وشقيقا هيلانة وكليمنسترا، انتقلا الى السماء وشكلا برج الجوزاء . «م»  
١٨ - قريسيا : إلهة الزراعة عند اللاتين . «م»  
١٩ - بروسرين : إلهة الزراعة عند الرومان ، ومملكة العالم السفلي ، وابنة جوبيتر وقريسيا ، اختطفها بلوتون ، اله الاموات، وصارت زوجة له . «م»

التي ترمز ، من جهة اخرى ، الى ماهوية السالب الروحى والطبيعى .

لكن في مصر تحديداً ينبغي ان نبحث عن اكمل مثال لنمط التعبير الرمزي ، وهذا ان من وجهة نظر المضمون ام من زاوية الشكل . فمصر هي بلد الرموز ، وهذه الرموز تطرح ، من دون ان تحلها ، المعضلات ذات الصلة بانكشاف الروح لذاته وفلسك الروح لانفاذه بذاته . المعضلات تبقى بلا حلول ، والحل السذي تقترحه نحن لا يعدو النظر الى الغاز الفن المصري وآثاره الرمزية على انها معضلة لم يجد لها المصريون انفسهم حلا . وبما ان الروح ، بسلوكة هذا المسلك ، يكون ما يزال يلوب هنا على ذاته في الخارجية ، كيما يفلت من اسارها في طور لاحق ، وبما انه يعمل بلا كلل على اعطاء ماهيته ظاهرا منظورا بواسطة ظاهرات طبيعية ، وعلى صوغ هذه الظاهرات وتشكيلها حتى يجعل منها مواضيع يرسم الحدس ، لا يرسم الفكر ، ففي مقدورنا ان نقول ان المصريين هم ، من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الان ، الشعب الفنان الاسمى موهبة . غير ان اعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء ، جامدة وبلا صدى ، لان الروح لما يجد فيها بعد تجسده الحقيقي ولا يعرف بعد لغة الروح الواضحة الدقيقة . والسمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة غير الملباة ، لكن التي تسعى الى اشباعها في صمت ، والى توكيد ذاتها من خلال الفن ، الى تظهير الداخل ، الى وعي حياتها الداخلية ، من حيث هي داخلية ، بواسطة اشكال خارجية مناسبة . وشعب هذا البلد الفريد لم يكن شعبا من الزراع فحسب ، بل شعبا من البناء ايضا ، شعبا قلب الارض عاليها سافلها ، وحفر اقنية وبحيرات ، ولم ينشئ ، مدفوعا بغريزة الفن ، ارووع الانشاءات واعجبها فحسب ، بل شاد ايضا في اعماق الارض مباني لا تقل عظمتة ، ذات احجام هائلة . ولقد كان الشاغل الاول لهذا الشعب والنشاط الرئيسي

لامراته ، كما روى هيرودوتس ، بناء نصب من هذا النوع .  
صحيح ان النصب التي شادها الهندوس ذات اُحجام هائلة هي  
الآخري ، لكنها لا تضاهي النصب المصرية في لاتناهي تنوعها .  
وفيما يتعلق بخصائص تصور المصريين الفني ، هاكم مسا  
تلاحظه هنا لأول مرة .

## - ١ -

### الفكر حول الموت وتمثل الموتى . الاحرام .

ان الداخلية ، من حيث تعارضها مع المباشرة الخارجية ، هي  
موضوع المعتقدات الراسخة ومصدرها . لكن هذه الداخلية  
متصورة بصفتها نفي الحياة ، بصفتها الموت ؛ وهذه النغية لا  
تشبه في شيء النغية المجردة المثلثة بما هو شرير وفان والتي  
بها يعارض اهريمان ارمزد : وانما هي نغية ذات شكل عيني .  
يرتفع الهندوسي بنفسه الى مستوى التجريد الاكثر خواء  
وسالبية ازاء كل ما هو عيني . ومثل هذا التماهي مع برهما لا  
مجال له في مصر ، وانما للامتطور عند المصريين مدلول اعرق ،  
فما هو ميت يستعمر مضمونه مما هو حي ؛ وهذا المضمون ، وان  
سلخ عن وجوده المباشر ، عن الحياة ، يبقى على صلة بهـ  
الآخريه ويظل متلبسا بهذا الشكل العيني والمستقل . معروف ان  
المصريين كانوا يحتفظون ويعبدون (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،  
٨٦ - ٩٠) كلابا وقططا ونموسا ونسورا ودبية وذئابا (هيرودوتس،  
الكتاب الثاني ، ٦٧) ، وعلى الاخص بشرا متوفين . ولا يكون  
تكريم الاموات بقبر جميل ، بل بصيانة الجثمان الى ما لانهاية .  
غير ان المصريين ما كانوا يكتفون بهذا الايمان بالديمومة المباشرة

والطبيعية للاموات . فما نحفظ ويصان طبيعيا يظل موجودا ايضا في التمثيل باعتباره شيئا ذا ديمومة . يقول هيرودوتس عن المصريين انهم كانوا اول من قال بخلود نفس الانسان . وكانوا اول من استشف حل مشكلة العلاقات بين الطبيعي والروحي وأقر بنوع من الاستقلال لما ليس هو طبيعيا محضا . وكان خلود النفس عندهم قرين حرية الروح ، اذ كانوا يتصورون الانا منعقا من الوجود الطبيعي ومرتكزا الى ذاته ؛ والحال ان وعي الذات هو مبدأ الحرية . صحيح انه من الغلو ان نزع ان المصريين توصلوا الى كامل تصور حرية الروح ، وانه لا يجوز لنا ان نحكم على معتقداتهم في هذا المجال على ضوء تصورنا نحن لخلود النفس . ولكنهم كانوا راسخي الاقتناع على كل حال بديمومة اولئك الذين فارقوا الحياة ، ديمومتهم الخارجية وديمومتهم في تمثيل الباقين على قيد الحياة على حد سواء ، وبذلك مهدوا الطريق امام تحرر الوعي ، وان لم يفلحوا في تخطي عتبة مملكة الحرية . وحين توسع هذا التصور أضحت تصورا لمملكة اموات مستقلة عن الواقع المباشر ومعارضة للحاضر العيني والمنظور . وفي مملكة اللامنظور هذه ينمقد نصاب محكمة الاموات ، برئاسة اوزيريس ، وباسم امنتحس . لكن المحكمة عينها موجودة في الدنيا ، حيث يصدر الباقون على قيد الحياة احكاما على الاموات ، وحيث يمكن ان يحضر كل رعية ليوجه اتهامات الى ملك متوفى .

اما الشكل الرمزي لهذه التمثيلات ، فنجدته في المنجزات الرئيسية لفن العمارة المصري . فقد كانت هذه العمارة مزدوجة: تحت الارض وفي الهواء الطلق . فتحت الارض كانت تشسق مناهات ، وانفاق عميقة ، وممرات طويلة يستغرق السير فيها نصف ساعة ، وقاعات ذات جدران مغطاة بالرسوم الهيروغليفية، وكل ذلك منفذ بفائق العناية والدقة ؛ اما فوق الارض فالابنية مدهشة ، واهمها الاهرام . ولقد دارت على مدى قرون مناقشات

بصد مدلول هذه الاهرام وغرضها ، والفرضيات في هذا المجال لا تحصى ، لكن قد ثبت اليوم على نحو قاطع على ما يبدو ان الفرض منها كان ان تكون بمثابة مسوِّرات لقبور المسوك او الحيوانات المقدسة ، كقبر أبيس مثلا ، او قبور القطط والطيور المعروفة باسم ابي منجل ، الخ . وتقدم لنا الاهرام ، على اساس هذا الفهم ، صورة الفن الرمزي في مطلق بساطته ؛ فهي عبارة عن بلورات هائلة الحجم ، اشكال خارجية خلقها الفن لتحمسي شيئا ما داخليا ، وعلى نحو يوحي الينا حقا بانها ما وجدت الا لتسوير هذا الداخلي الذي تجرد من الطبيعي المحض الذي كان فيه . لكن مملكة الموت واللامنظور هذه ، التي تشكل مدلول الاهرام ، لا تعرض لنا بعد سوى مظهر واحد ، المظهر الشكلي للمضمون الفني حقا ، مضمون الانفصال عن الحياة العينية والمنظورة ؛ هذه المملكة هي كمملكة هادس (٢٠) ، لكن ما هي بعد بمملكة يسري في اوصالها تيار حي ؛ ما هي بعد بمملكة الروح الحر والحي ، وان ارتقت الى ما فوق الحسي .

لهذا فان الشكل الذي يؤوي هذه الداخلية يبقى ، بالقياس الى مضمونها المحدد ، محض غلاف خارجي .

هذا الغلاف الخارجي ، الذي وجد ليؤوي داخليا لامنظورا ، هو ما تمثله الاهرام .

## عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات

تحت ضغط الحاجة الى تجسيد الداخلي عينا باشكال خارجية ومنظورة ، انتهى الامر بالمصريين الى عبادة الالهة حيوانية حية من ثيران وقطط ، الخ . فالحي يتفوق على الاعضوي الخارجي ، لان العضوية الحية تتضمن داخلا ، ان يكن له شكله الخارجي اندي هو مجرد علامة وإشارة ، فانه يبقى على كل حال داخليا ، ومحفوظا بالتالي بالسر . على هذا النحو يتحنم علينا ان نفسر عبادة الحيوانات باعتبارها تصورا لداخل غامض سري له ، من حيث هو حي ، سلطان على كل ما هو خارجي محض . ونحن ننفر بلا شك من اعتبار بعض الحيوانات كالقطط او الكلاب مقدسة ، اي اننا لا نستطيع ان نعزو اليها صفة لا يستأهلها ، بحسب تصوراتنا ، سوى الروح . وهذه العبادة ليست رمزية من قريب او بعيد ، ما دام المعبود الالهي حيوانا واقعا وحيا ، كاييس مثلا . لكن المصريين استخدموا ايضا الشكل الحيواني استخداما رمزيا ، اي ليس لقيمته الذاتية ، بل كتعبير عن شيء اعم . وهذا ما يشهد عليه بمنتهى السذاجة استعمال اقنعة حيوانات ، وعلى الاخص في تصاوير عمليات التحنيط ، اذ نشاهد الاشخاص المكلفين بفتح الجثث وابتزاع الاحشاء ، الخ ، مقنعين باقنعة حيوانات . وليس من العسير علينا ان ندرك ان رأس الحيوان يستخدم في هذه المناسبات لا لذاته ، بل لتمثيل مدلول عام مستقل عن الموضوع . وفي حالات اخرى ، يقرن الشكل الحيواني بوجه انساني ؛ وهكذا نشاهد ، مثلا ، وجوها انسانية على رأس اسد ، وكان المصريون يتصورون انها وجوه مينرفا ؛ كما نشاهد رؤوس صقور ورؤوس امون وقد جهزت

بقرون ، الخ. والمدلول الرمزي لجميع هذه الوجوه صريح واضح. كذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية رمزية الى حد كبير ، إما لأنها تريد ان توحى بالمدلول بتصويرها لاشياء واقعية لا لذاتها ، وانما لارتباطها مع عموميات اخرى ، وإما (وهذا في غالب الاحوال) لأنها تمثل كل حرف ، في عناصرها المسماة بالصوتية ، بشيء يصدر حرفه الاول ، في اللغة المنطوقة ، صوتا هو عين الصوت المراد التعبير عنه .

- ٣ -

### الرمزية الكاملة :

ممون ، ايزيس واوزيريس ، أبو الهول

كل وجه في مصر هو ، بصفة عامسة ، رمز او رسم هيروغليفي ، ليس له بعد ذاته مدلوله ، بل هو يدل على شيء آخر يمت اليه بصلة قري . بيد ان الرموز الحقيقية هي تلك التي تكون فيها هذه الصلات عميقة فعلا . وسوف نذكر بعض امثلة نختارها من بين اكثرها تواترا .

ان كانت الخرافة المصرية تشتهر ، من جهة اولى ، في وجود داخلية سرية غامضة في الشكل الحيواني ، فانها تمثل ، من الجهة الثانية ، الوجه الانساني على نحو تلبث معه ذاتيته الداخلية بحصر المعنى في خارجه من دون ان يتهيا لها بعد ان تتفتح لتصل الى الجمال الحر . ورائعة حقاً من هذا المنظور تماثيل ممون(٢١)

---

٢١ - ممون : اسم بطل افريقي ، ملك الاحباش الذي قدم لتجسدة طروادة ولاقي حتفه على يد آخيل . وقد ذهب بعضهم مؤخراً الى ان احد التماثيل الفخمين لامينوفيس الثالث في طيبة انما يعود في الواقع الى ممون . وثمة اسطورة تقول انه كلما ضربت أشعة الشمس تمثاله ، اصمدم اصواتا متغلغلة . «م»



الضخمة التي تمثله وهو منكش على ذاته ، وذراعه مضمومتان الى جسمه ، وساقاه متلاصقتان ، بلا حراك وبلا حياة ، فسي قبالة الشمس حتى يتلقى نورها ليمسه ويحييه ويجعله يرن . ويؤكد هيرودوتس ان تماثيل ممنون تصدر اصواتا عند شروق الشمس . وقد مارى في صحة هذه الواقعة مراقبون متشككون ، لكن أكد من جديد صحتها فرنسيون وانكليز في الآونة الأخيرة ، واذا ما افترضنا بأن هذه الاصوات لا تصدر عن جهاز خاص ، امكن لنا ان نفسر هذا التصويت بالمقارنة مع الطفلة التي تحدثنا بعض الجمادات عندما تغطس في الماء : وعليه نستطيع القول بأن الاصوات التي تصدرها هذه التماثيل الحجرية مصدرها الصدوع التي تنفتح وتنفلق تحت تأثير الندى وبرودة الصباح ثم السخونة التي تعقبها بفعل اشعة الشمس الاولى . لكن هذه التماثيل الضخمة تعني ، من حيث هي وهو ، ان النفس الروحية لا تكمن بملء الحرية فيها ، كما تعني انها ، كتماثيل ، لا تتلقى الحياة من داخليتها ، مصدر الاعتدال والجمال ، بل تحتاج الى النور الخارجي كيما يترجع صدى نفسها . وبالمقابل يرن صوت الانسان تحت تأثير احساسات خاصة به ، بفعل الروح الذي فيه ، دونما دافع خارجي ؛ ورسالة الفن في هذه الحال ، وبصفة عامة ، هي اطلاق الحرية للداخلي كيما يعطي نفسه الشكل الاكثر مطابقة . لكن داخل الوجه الانساني في مصر ما يزال بلا صوت ، وهو ينتظر الطبيعة لتدب الحياة فيه .

ومن التمثيلات الرمزية الاخرى تمثيل اوزيريس وايزيس . فاوزيريس يحبل به ، ثم يولد ، ثم يقتله إغصار ، لكن ايزيس تجده في البحث عن عظامه المتناثرة ، وتعتز عليها ، وتجمعها ، وتدفعها . والمادلول الاول لهذه القصة طبيعي صرف . وبالفعل يمثل اوزيريس ، من جهة اولى ، الشمس التي ترمز قصته الى دورتها السنوية ، ومن الجهة الثانية يرمز الى ارتفاع النيل وانخفاضه ، النيل الذي تروي مياحه وتخصب مصر بكاملها .

والحال انه تمر على مصر أعوام لا بهطل فيها مطر ، فلا تروى الارض في مثل تلك السنين الا بفيضانات النيل . ففي الشتاء يجري النيل على سرير ضحل العمق ، لكنه يأخذ بالارتفاع ابتداء من منقلب الصيف ، ويظل يوالي ارتفاعه طوال مئة يوم ، وفيض عن ضفتيه ، ويتدفق على الاراضي المجاورة (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٩) . وأخيرا ، وبفعل الحرارة ورياح الصحراء الساخنة ، يتبخر الماء ويرتد النهر الى سريره . وبصير فسي الامكان عندئذ زراعة الارض بلا جهد ، ويغطي وجه الارض نبات ارحم ، وينتش كل شيء وينضج . وما الشمس والنيل ، أفولهما ونهوضهما ، سوى القوى الطبيعية للارض المصرية التي يجدها المصري عينيا في وجهي اوزيريس وايزيس الرمزيين . وبهذا يرتبط ايضا التمثيل الرمزي للحيوانات بداتة كل قسم من اسام السنة ، مثلما يتطابق عدد الاثني عشر إلها مع عدد الشهور . بيد ان اوزيريس يشخص ، من الجهسة الاخرى ، العنصر البشري : فهو الذي خلق الزراعة ، وفرز الحقول ، واسس الملكية وأنفوانين ؛ ولآثره هذه اسيفت عليه صفة القداسة ، وشملت عبادته نشاطاته الروحية المحض انسانية ، الارتيفة الصلة بالاخلاق والقانون . كذلك فانه قاضي الاموات ، وهذا ما يجله بمدلول مستقل تماما عن الحياة المحض طبيعية ، وبفضل هذا المدلول تبدأ بالتلاشي الصفة الرمزية التي كان يمكن ان تكون له ، على اعتبار ان الداخلي والروحي هما اللذان يفدوان هنا مضمون الوجه الانساني الذي يشرع بإظهار داخلته من خلال الشكل الخارجي الذي تتلبسه . بيد ان هذا التطور الروحي يتخذ بدوره مضمونا له حياة الطبيعة الخارجية التي يمثلها بطريقة خارجية ايضا : هياكل ذات عدد محدد من السلاليم والدرجات والاعمدة ، ومتاهات مع انفاقها وعطفاتها وقاعاتها . هكذا يمثل اوزيريس ، في شتى آناء تطوره وتحولاته ، الحياة الطبيعية والحياة الروحية على حد سواء ؛ وان تكن وجوهه ترمز

الى عناصر الطبيعة ، فان التفردات المميزة لحياة الطبيعة ترمز بدورها الى النشاطات الروحية وتحولاتها . ولهذه الاسباب ، لا يبقى الوجه الانساني هنا مجرد تشخيص ، شانه في الاطوار السابقة ، وذلك لان الطبيعي ، ان بدا من جهة اولى وكانه هو مدلول ذاته ، يفدو من الجهة الثانية رمز الروح ويلعب ، بصفة عامة ، دورا ثانويا وتابعا في كل مرة يسمى فيها الداخل السى التعبير عن نفسه بالخارج . ويتلقى الوجه الانساني ، بحكم ذلك ، تشكيلا مغايرا تماما ، ويظهر ميلا الى التوجه نحو الداخلي والروحي ، وهذا على الرغم من ان الجهود المبذولة في هذا السبيل لما تغض بعد الى الهدف المنشود الذي هو حرية الروحي في ذاته . لهذا يظهر الوجه الانساني هنا محروما من الحرية ومن صفو الوضوح ، ضخما ، وقورا ، متحجرا ، متلاصق الذراعين والراس بباقي الجسم ، بلا رشاقة وحركة حية . والى ديداليس (٢٢) وحده تعزى مائدة تحرير الذراعين والساقين وإضفاء الحركة على الجسم .

بفضل هذا الترميز المتبادل تشكل رمزية المصريين سلسلة من رموز مترابطة بحيث ان ما يتجلى لمرة كمدلول لا يلبث ان يستخدم كرمز في مضمار مجاور . وترايط الرموز هذا ، الذي يتحول فيه المدلول الى شكل والشكل الى مدلول بالتناوب ، والذي يتصف بالغمى بالاشارات والايماءات من كل نوع وضرب ، والذي يقترب بحكم ذلك من الذاتية الداخلية ، القادرة وحدها على تبديل وجهتها ، اقول : ان ترايط الرموز هذا هو ما يعطي تلك التمثيلات تفوقها ، بالرغم من ان مدلولاتها المتعددة تجسمل

---

٢٢ - ديداليس : معماري اغريقي ميتولوجي ، بنى متاهة كريت التي حبس فيها المينوتور . وقد سجن فيها هو نفسه بأمر من الملك مينوس ، لكنه افلت منها بامطنامه لنفسه جناحين من الريش والشمع . «٢»

تفسيرها صعبا .

صحيح ان المحاولات القائمة على قدم وساق في ايماننا هذه لفك الغاز تلك المدلولات لا تخلو من شطط وغلو في كثرة من الاحيان ، ولعل المدلولات التي كان المصريون يضعونها في آثارهم كانت اكثر وضوحا بكثير بالنسبة اليهم مما تبدو لنا . لكن لا مرية مع ذلك ، كما تقدم بنا القول ، في ان رموزهم تحتوي على الشيء الكثير ضمنا ، وعلى الشيء القليل جهارا . فهي فسي نظرنا اشغال جرى تصميمها وتنفيذها بنية الوصول الى مزيد من فهم الذات ، لكنها بقيت في منتصف الطريق الى هذا الهدف . وهذا ما يجعلنا نقول ان الآثار الفنية المصرية تحتوي على الغاز غير قابلة للفك لا بالنسبة اليها فحسب ، بل كذلك ، وجزئيا على الأقل ، بالنسبة الى اولئك الذين خلقوها .

الآثار الفنية المصرية ، برمزيتها الفاضة ، الغاز اذن . بل هي اللغز الموضوعي . ومن الممكن ان يرمز اليها هي نفسها بأبي الهول الذي هو رمز الرمزية . ففي مصر أعداد لا تقع تحت حصر من آباء الهول ، يصطف بعضها الى جانب بعض بالثبات ، وقد قدعت من صخر أصم ، وصقلت وغطيت بالنقوش الهيروغليفية ؛ وأحجامها ، وعلى الاخص بالمقربة من القاهرة ، هائلة حتى ان مخالب الاسد المجيزة بها تصل وحدها الى علو قامة انسان . انها اجسام حيوانات راكدة ، قسمها العلوي ذو شكل بشري ، بعلوه احيانا رأس كبش ، ولكن في اغلب الاحيان رأس امرأة . وبتراعى لنا ازاءها ان الروح الانساني يريد الافلات من إيسار القوة الوحشية الفاشمة البليدة ، من دون ان يفلح في الفوز بحريته كاملا وبحركيته تامة ، ومن دون ان ينجح في قطع جميع الاواصر التي لا تزال تربطه بما ليس هو وتشدد وثاقه اليه . هذا التطلع الى الروحية الواعية التي تمقل ذاتها ، لا في الواقع الوحيد الوائم لها ، بل في شيء يمت اليها بصلة قربي ، هذا ان لم يكن غريبا عنها كل الغربة ، أقول: ان هذا التطلع هو ما يؤلف ماهية الرمزية

التي ، اذا ما وصلت الى هذه الدرجة ، جمعت من الرمز لغزا .  
لهذا يظهر ابو الهول في الاسطورة الاغريقية حيث يمكن  
تأويله ، هنا ايضا ، رمزيا ، بوصفه الوحش الذي يطرح الفأزا .  
ومعلوم هو السؤال اللغز الذي طرحه : ما هو الحيوان الذي  
يسير صباحا على اربع قوائم ، وظهرا على اثنين ، ومساء على  
ثلاث ؟ وقد وجد اوديب حل هذا اللغز بقوله انه الانسان ، ورمى  
بابي الهول الى اسفل الصخرة الشاهقة . وحل الرمز لا يمكن  
الوصول اليه الا اذا عزي اليه المدلول الذي يستمد قيمته من  
ذاته والذي يذكر به النقش الاغريقي المشهور الانسان : اعرف  
نفسك بنفسك . معرفة لا سبيل الى الفوز بها غير سبيل الروح .  
وما يجعل الوعي نيرا انما هو الجلاء الذي يتيح لمضمونه العيني  
ان يشف عن ذاته من خلال شكل لا ينتمي الا اليه ، ولا غاية له  
الا الإبانة عنه ، ولا غرض له الا التعبير عنه ، دون التعبير عن اي  
مضمون سواه .

## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

ليس من سبيل الى الوصول الى جلاء الروح الذي يقبس من ذاته عناصر شكله المطابق - الذي يؤلف تحقيقه هدف الفن الرمزي - سوى وعي المدلول في ذاته ، بمعزل عن عالم الظاهرات . ولأن المجوس ما استطاعوا اتجاز هذا الانفصال بين الشكل والمضمون بقوا شعبا بلا فن ؛ ولأن الهندوس ما استطاعوا حل التناقض بين الانفصال والوحدة ، رغم انه ضروري ، كان الفن الذي انتهوا اليه فنا غرائبي الرمزية ؛ ولأن المصريين لم يتوصلوا الى الاعتراف الحر والصريح بالداخلية ، او بالسدال المتحرر من الظاهر والظاهري ، جاءت رمزيته رمزية ملفضة وقامضة .

في الجليل تحديدا ينبغي ان نبحث عن الانفصال الصريح  
الاول بين الموجود - في - ذاته - ولداته وبين الحاضر الحسي،  
وبعبارة اخرى الفردي الاختباري والخارجي ؛ في الجليل الذي  
يرفع المطلق الى ما فوق الوجودات المباشرة كافة ويحقق على هذا  
النحو تحررا ، مجردا في البدء ، يكون بمثابة الاساس للروحي .  
وان يكن المدلول المضاف عليه شكل جليل لما يتصور بعد كروحية  
عينية ، فانه يعد في الوقت نفسه انه هو الداخلية الموجودة في  
ذاتها والمرتكزة الى ذاتها والمجازة ، بحكم طبيعتها ، عن الوصول  
الى تعبيرها الحقيقي في تظاهرات متناهية .

لقد ميز كانت تميزا مفيدا للغاية بين الجليل والجميل ،  
وما قاله في نقد ملكة الحكم (الفقرة ٢٠ وما يليها) ما يزال يحتفظ  
بأهميته ، رغم كل اسبابه وإطنابه ورغم اختزاله التعينات كافة  
الى ما هو ذاتي : أي الى ملكات النفس والمخيلة والعقل ، الخ .  
هذا الاختزال لا يمكن ، بموجب مبدئه العام ، ان يعتبر مسوغا  
الا من زاوية معينة : فعلى اعتبار ان كانت كان يضع نصب عينيه  
على الدوام الجليل في الطبيعة ، وجدناه يقول بالفعل ، وبصريح  
العبارة ، ان الجليل ليس ملازما لاي موضوع من مواضيع  
الطبيعة ، بل هو موجود في نفسنا ، بمعنى اننا نستطيع ان نصل  
الى وعي تفوقنا على الطبيعة في داخلنا وخارجنا . انطلاقا من  
هذا يقول كانت ان «الجليل يحصر المعنى لا يمكن ان يكون ملازما  
لاي شكل حسي ، بل يطابق فقط افكار عقلنا التي تصاب بنوع  
من التنشيط وتستجيب لنداء النفس ، رغم استحالة تمثيلها  
الحسي المطابق وبسبب هذا الانطابق الذي يتم تمثيلها به» ( نقد  
ملكة الحكم ، الطبعة ٣ ، ص ٧٧ ) . ان الجليل بوجه عام هو  
مجهود للتعبير عن اللامتناهي ، مجهود لا يلقى في عالم  
التظاهرات اي موضوع يكون اهلا لتمثيله . والامتناهي ، بحكم  
من انه مجرد عن مجمل العالم الموضوعي ومتحول الى داخلي ،

يبقى ، من حيث هو لامتناهى ، غير قابل للتعبير عنه ومنيعا دون  
اي تعبیر عنه بواسطة المتناهي .

ان المضمون الجديد الذي يتلقاه ، على هذا النحو ، المدلول  
يتيح لهذا الاخير ان يصير هو الواحد الجوهري الذي يعارض كلية  
العالم الظاهراتي ، الواحد الذي لا وجود له ، وهو الفكر المحض ،  
الا بالنسبة الى الفكر المحض . لهذا لا يعود في مستطاع هذا  
الجوهر ان يجد شكله في العالم الخارجي ، وهذا ما يؤدي الى  
زوال الطابع الرمزي . لكن لو اردنا مع ذلك ان نمطي عن هذا  
الجوهر تمثيلا منظورا ، لما امكنا ان نفعل ذلك الا اذا تصورناه انه  
هو القوة المحركة للأشياء طرا ، هذه الاشياء التي بها وفيها  
يتكشف ويتبدى للعيان ، والتي معها يعقد بالتالي اواصر علاقات  
ايجابية . لكن ما ينبغي التعبير عنه هو واقع تعالي هذا الجوهر  
على الظاهرات الافرادية ، كما على مجملها ، الامر الذي لا يمكن  
ان تكون عاقبته سوى تحول العلاقة الايجابية الى علاقة سلبية  
تستلزم تظهر الجوهر من كل ما هو ظاهراتي وخصوصي ،  
وبالتالي من كل ما هو غير مطابق له ومن كل ما هو قابيل  
للتلاشي والاضمحلال بالنسبة اليه .

هكذا نجدنا في مواجهة أشكال قيد التدمير من قبل عين  
المضمون الذي تعبّر عنه ، بحيث ان التعبير عن المضمون يعني في  
الوقت نفسه فناء التعبير . ذلك هو ما يميز الجليل ؛ وعليه ،  
وبدلا من ان نرى فيه ، مع كائنه ، حسا ذاتيا منوطا بأفكار العقل ،  
ينبغي ان نتصوره بالاحرى من حيث ان مصدره كامن فسي  
المدلول المطلوب تمثيله ، نعني الجوهر الواحد والمطلق .

اما المعيار الذي سنعمده لتقسيم الفن الجليل فستعبه من  
العلاقة المزدوجة ، التي وصفناها للتو ، بين الجوهر من حيث  
هو مدلول وبين عالم الظاهرات .

ان الشيء المشترك بين هذين الضربين من العلاقات ، الايجابي  
والسليبي ، يكمن في تسامي الجوهر فوق الظاهرات الخصوصية



التي يفترض فيها ان تستخدم في تمثيله ، بالرغم من انه لا يمكن التعبير عن هذا الجوهر الا بالظاهراتي ، على اعتبار انه ، من حيث هو جوهر وماهوية ، مجرد من كل شكل ، وبالتالي منيع على الحدس العيني .

لقد وجد اول تصور ايجابي للجلبيل تعبيره في الفسـن الطولي<sup>(١)</sup> ، كما يظهر إما في الهند ، وإما في زمن لاحق لدى الشعراء الاحرار والمتصوفين في فارس المسلة ، وإما بمزيد من عمق الفكر والشعور ، في القرب المسيحي .

في هذا الطور يتم تصور الجوهر ، طبقا لتعيينه العام ، على انه محايث لجميع أعراضه المخلوقة ، ولكن من دون ان يختزل دورها مع ذلك الى مجرد خدم للمطلق او مجرد زخرفة لا غرض لها غير ابراز عظمته ، بل تكون لها ايجابيتها بفضل الجوهر المحايث لها، وهذا بالرغم من ان كل خصوصية لا وظيفة لها سوى تمثيل الواحد والالهي الذي هي انبثاق له . وهكذا فان الشاعر الذي لا يرى ولا يعجبه من الاشياء طرا سوى هذا الواحد ، الذي يفنى فيه هو نفسه مع كل ما يحيط به ، يكون قادرا على ان يقيم مع الجوهر ، الذي به يربط كل شيء ، علاقة ايجابية .

في جلال الشعر العربي تحديدا تلقى مدائح سائلة لقدرة الله الأحد وعظمته . فهذا الشعر يلقي محايثة المطلق الايجابية في الاشياء المخلوقة ، ويرى في الجوهر الواحد بما هو كذلك رب العالم وسيده ، بالتعارض مع سائر المخلوقات التي تعتبر ، بالقياس الى الله ، مجردة من كل قدرة وزائلة فانية . اما من

---

١ - الحلولية Panthéisme : مذهب القائلين بوحدة الوجود ، بوحدة

الله والطبيعة ، وبأن الكون المادي والانسان ما هما الا مظهران للذات الالهية . «م»

حيث تمثيل قدرة الواحد وحكمته بمواضيع طبيعية او بمصائر بشرية متناهية ، فلسنا نجد هنا ذلك التشويه المفرط ، المغالى فيه الى حد البشاعة ، الذي يميز الفن الهندوسي ، بل ان جلال الله معبر عنه على نحو يبدو معه كل ما هو موجود ، بكل القه وسطوعه وعظمته وروعته ، وكأنه جملة من أعراض ثانوية وظواهر عابرة بالمقارنة مع ماهية الله وثباته .

## - ١ -

### حلولية الفن

حين نستخدم كلمة حلولية ، نعرض انفسنا اليوم لضروب شتى من سوء الفهم . وبالفعل ، حين نتحدث من جهة اولى عن «الكل» ، نقصد ان نشير بهذه الكلمة الى الاشياء طرا ، ناظرين الى كل شيء منها في فرديته الاختيارية : فحين نتكلم عن علبة ، على سبيل المثال ، يكون مقصودنا العلبة الفلانية ، بلونها الفلاني ، وبحجمها الفلاني او شكلها الفلاني . ووزنها الفلاني ، الخ ؛ كذلك الحال عندما نتكلم عن بيت ، عن كتاب ، عن حيوان ، عن طاولة ، عن كرسي ، عن غيمة ، الخ . اذن حين يزعم بعض اللاهوتيين المعاصرين ان الفلسفة تنزل «الكل» منزلة الله ، فان بطلان هذا الاتهام لا يتم ان ينكشف على ضوء ما قلناه للتو بصدد معنى كلمة «الكل» . فمثل هذه الفكرة عن الحلولية لا يمكن ان تكون قد ولدت الا في بعض الادمغة الملتأنة ، ولا وجود لها في اية ديانة ، ولا حتى في ديانة الايروكيين والاسكيمو ، فما ابعدها واغربها بالاولى عن الفلسفة ! ففي ما يسمى بالحلولية لا يعنى «الكل» اجتماع عدد لا يقع تحت حصر من اشياء خصوصية ، بل يعنى

**الواحد** الجوهرى الحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر مسن خصوصياتها وواقعها الاختباري ، على اعتبار أن النبرة مشددة ، بالتالي ، لا على الخصوصي بما هو كذلك ، بل على النفس الكلية ، أو بتعبير أكثر دروجا ، على الحقيقي والكامل الكامنين في هذا الخصوصي ، كما في كل خصوصي آخر .

ذلكم هو المدلول الحق للطولية ، ومن وجهة النظر هذه تحديدا سنتناولها هنا . فهذا التصور هو على الاخص تصور الشرق : تصور الوحدة المطلقة بين الالهي وبين جميع الأشياء المصهورة في هذه الوحدة . **والإلهي** ، من حيث هو وحدة وكل ، لا يفرض نفسه على الوصي الاغب زوال جميع المواضيع الخصوصية التي فيها يتجلى حضوره . إذن ، فمن جهة أولى يتصورون الالهي محايثا للمواضيع الأكثر تنوعا ، في الحياة وفي الموت ، في الجبال والبحر ، الخ ، وهذا بوصفه الوجود الأمثل والاكمل والأجل لكل الوجودات الممكنة ؛ لكن بما أن **الواحد** هو ، من جهة أخرى ، هذا وذاك وشيء آخر أيضا ، وبما أنه يكمن في كل شيء ، فإن كل ما هو فردي وخصوصي يبدو بحكم ذلك وكأنه زال والتفى ، إذ أن كل خصوصي ليس هو **الواحد** ، بل **الواحد** هو الذي يجمع في ذاته الخصوصيات كافة ويمتصها . فإن يكن **الواحد** هو الحياة ، على سبيل المثال ، فإنه أيضا الموت ، وبالتالي ليس هو الحياة وحدها ، وبهذا لا تكون الحياة أو الشمس أو البحر ، الخ ، هي الالهي والواحد من حيث هي حياة وشمس وبحر . لكن الاحتمالي ليس مطروحا هنا بعد ، في الوقت نفسه ، بصفته سالبا وتابعا ، كما في الجليل بحصر المعنى ؛ بل على العكس ، إذ يكتسب الجوهر بما هو كذلك ، بحكم وجوده في الأشياء قاطبة ، طالما احتماليا وخصوصيا . لكن بالنظر ، من جهة أخرى ، إلى التفيرات المديدة التي تطرا على المواضيع الخصوصية ، وبالنظر أيضا إلى أن الجوهر لا يدع الخيال يحبس

في هذا التعمين او ذاك ، بل ينتقل من واحد الى آخر ، لينفض يده منها جميعها بالتناوب ، ينجم عن ذلك ان الخصوسي هـسو الذي يبقى الاحتمالي الوحيد الذي يهيمن عليه الجوهر المحوّل على هذا النحو الى جليل .

ان.تصورا كهذا لا يمكن ان يجد تعبيره الفني الا في الشعر ، وليس في الفنون التشكيلية التي تضع امام الانظار بصفة دائمة المحدّد والدقيق والفردى في «موجوديتها - في - الهنا» ، مع ان المفروض بالمحدد والدقيق والفردى ، على العكس ، ان يمحى ويتلاشى امام الجوهر التضمن في المواضيع المثلثة . حيثما تسند اذن الحلولة الخالصة ، فلا مكان للفنون التشكيلية مسن حيث هي نمط تعبير .

## - ١ -

### الشعر الهندوسي

كمثال اول على الشعر الحلولي ، سنستشهد بالشعـسر الهندوسي الذي أنتج من هذا المنظور ، الى جانب الفرائسي ، آثارا باهرة .

انطلاقا من الكلية والوحدة المجردتين ، انتهى الهندوس ، كما رأينا ، الى ابتكار آلهة متعينة ، نظير تريمورتى واندرا ، الخ ، لكن بدلا من الحفاظ على معالم هذه الآلهة ثابتة ومستقرة ، محوا قسماتها الواضحة الدقيقة ونفوا عنها كل طابع متعين، ليحولوها من بعضها الى بعضها الآخر ، وليبادلوا اعلاها بأدناها ، وادناها بأعلاها . وهذا بحد ذاته كافٍ ليدلنا على ان الكلى هو السلـذي يعتبر عندهم الاساس الدائم للأشياء طرا . ولئن اظهر الهندوس ميلا مزدوجا في شعرهم ، بمبالتهم من جهة أولى بالمواضيع

الخصوصية ليقربوا الشقة بينها وبين الكلي ، رغم طابعها الحسي ، وبمعارضتهم من جهة ثانية التجريد وبالتمسك بوضوح المواضيع ودقتها تمسكا سلبيا صرفا ، فان آثارهم الشعرية تغزر فسي الوقت نفسه بتمثلات طويلة خالصة يسمون من خلالها الى ابراز محابشة الاله في المواضيع التي تظهر وتتناهى وتختفي . هذه الكيفية في تصور العلاقات بين الكلي والخصوصي تبدو ، للنظرة الاولى ، مشابهة لتصور الوحدة المباشرة بين الفكر المحسنى والحسي ، هذا التصور الذي كنا التقيناه لدى المجوس ؛ لكن **الواحد والكامل** كانا يتمثلان عند هؤلاء بعنصر حسي ، هو النور ، بينما **الواحد** ، البرهمن ، عند الهندوس مجرد من الشكل ولا يبدو تصورا حلوليا الا بفضل تجسده في التنوع اللامتناهسي لظواهرات العالم الحسي . هاكم ، على سبيل المثال ، ما قيل في كريشنا **(بهافاغاد - جيتا ٢)** ، المطالعة السابعة ، ص ٤ ومسا يليها : «التراب والماء والريح ، الهواء والنار ، الروح والفهم والهوية : تلك هي العناصر الثمانية لقوة كياني ؛ لكن ينبغي لك ان تتعرف في كائنا آخر ، كائنا اعلى واسمى ، يحيي كل ما هو ارضي ، وعليه يقوم العالم ، منه تستمد الكائنات طرا اصلها ، وكذلك هلاكها ؛ لا شيء يسمو عليّ ، كل شيء منظوم بي ، مثلما تنظم انضاد اللؤلؤ بالخيط الذي تسلك فيه ؛ انا نكهة ما هو سائل ؛ في ضياء الشمس والقمر كائن ؛ انا الكلمة المجازية في الكتب المقدسة ؛ انا الرجولة في الرجل ، الرائحة الخالصة في التراب ، الضياء في السنة اللهب ؛ انا الحياة في الكائنات جميعا ، والتأمل لدى المنتسك . القوة الحية في ما يحيا ، الضياء في ما

---

٢ - بهافاغاد - جيتا : قسم من الماهابهاراتا يعلم فيه الاله كريشنا ابلعاه طرق التأمل والتفاني وصلاح الاعمال . ص ٤٥

يلمع ؛ كل الطبيعات التي لها وجود حق ؛ اظاهرة كانت ام غامضة ، تأتي مني ؛ هي في ، ولست انا فيها . ان الوهم الذي تخلقه هذه الخواص الثلاث يخدع العالم فلا يتعرفني على حقيتي ، انا الذي لا يحول ولا يتبدل ؛ لكن حتى الوهم الالهي ، المايا ، وهم يصدر عني ؛ عسير تخطيه ، لكن اولئك الذين يتبعونني يتخطونه» . ان الوحدة الجوهرية معبر عنها في هذا المقطع تعبيرا ساطعا لا لبس فيه ، سواء افيما يتعلق بالحاشية في الاشياء الموجودة ام بتجاوز الفردي .

كذلك يقول كريشنا عن نفسه انه اكمل ما في الوجودات (المطالعة العاشرة ، ص ٢ وما يليها) : «انا ، بين الافلاك ، الشمس المسعة ، وبين البروج القمرية القمر ، وبين الكتب المقدسة كتاب الاناشيد ، وبين الحواس اعماقها ، وبين قمم الجبال انا ميو ، وبين الحيوانات الاسد ، وبين الحروف حرف العلة ا ، وبين الفصول الربيع الزهر ، الخ» .

لكن هذا التعداد لاكمل الكمالات ، وكذلك تفرات الشكل البحتة التي بها يتبدى المضمون ، المائل لذاته على الدوام ، مبلفا ما بلغ الفنى الذي يوطئه له الخيال ، تبقى مع ذلك ، وبسبب ثبات المضمون هذا وعدم قابليته للتبدل ، رتبة للغاية ، وبالاجمال خاوية ومتعبة .

## - ٢ -

### الشعر المحمدي

ترقى الحلولية الشرقية ، وعلى الاخص في شكلها الاسلامي كما صاغه الفرس ، الى مستوى اعلى من مستوى الحلولية الهندوسية وتبر عن ذاتية اعظم .

وموقف الشاعر هنا تحقيق بالملاحظة .  
فهو ، اذ يسعى الى استشفاف الالهي في الاشياء المخلوقة  
طرا واذا يستشفه فيها فعلا ، يتخلى عن اناه الخاص ، ليعقل في  
الوقت ذاته محايثة الالهي في نفسه التي تكون على هذا النحو قد  
انعتقت واتسع رحابها ، وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية  
والسمادة الحرة والقبطة البهيجة التي هي من قسمة الشرقي حين  
يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الازلي والمطلق ، وليطلب  
وبعائين في ما هو موجود حضور الالهي . هذا الاستغراق فسي  
الالهي وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة بمتان بأكثر من  
صلة الى التصوف . وينبغي ان نشيد ، من هذا المنظور ، بجلال  
الدين الرومي بوجه خاص ، وتلك النماذج الفائقة الجمال من  
شعره التي قدمها لنا روكرت (٢) Ruckert الذي استطاع ،  
بما أوتيته من قدرة رائعة على التعبير ، ان يلعب القوافي والالفاظ  
بكامل التفنن وملء الحرية ، على غرار اهل فارس بالذات . ان  
حب الله ، الذي يتماهى الانسان وإياه من خلال هجرانسه  
اللامشروط لأناه ، بحيث لا يعود بعائين سواء أينما أجال الطرف  
من انحاء العالم ، اذ هو عنده المصدر والمرجع لكل ما يحيط به  
ويقع تحت حواسه ، اقول : ان حب الله يشكل هنا المركز الذي  
لا يلبث ان يتسع نطاقه ليشع في كل اتجاه .  
وفي حين ان خير الاشياء وأجمل الاشكال لا تستخدم في  
الجليل بحصر المعنى ، كما سنبين ذلك عما قليل ، الا على سبيل  
الحيلة لله ، ولا يبرز عظمة الواحد وبهاء مجسده حين يُعرض  
لنظارتنا لكي نمجد فيه رب المخلوقات جميعا ، فان محايثة الالهي

---

٢ - فريدريك روكرت : شاعر ومستشرق ألماني ، له اشعار وطنية وغنائية ،  
فضلا عن ترجماته الشعرية من الفارسية (١٧٨٨ - ١٨٦٦) . «٢»

في الاشياء في المذهب الحلولي ترفع ، على العكس ، العالسم الارضي ، الطبيعي والانساني ، الى مصاف قوة مستقلة. فحضور الالهي في ظاهرات الطبيعة وفي الشؤون الانسانية يحيي هذه وتلك ويثبت فيها الروحية من دون ان تكف عن ان تكون ما هي كائنة عليه ، ويخلق على هذا النحو علاقة فريدة بين الحس الذاتي ونفس الشاعر ، من جهة اولى ، وبين الاشياء التي يتقنّى بها ، من الجهة الاخرى . ويفضل حس العظمة هذا الذي يغم النفس، تبقى هذه الاخرة ، وقد تفتحت وعظمت ، في حال من الهدوء والحرية والاستقلال ، وتحقق من خلال وحدة هويتها هذه مع ذاتها ، وبقوة الخيال ، اتحادها الهادي ايضا مع نفس الاشياء ، وتتماهى بفرح مع اشياء الطبيعة ، مع ما كل ما هو جدير بان يسبح بحمده ويحب . صحيح ان الداخلية الرومانسية للعواطف والمشاعر في الغرب تنطوي على تمام ، لكنها بالاجمال ، وعلى الاخص في الشمال ، تعيسة ، مفتقرة الى الحرية وخائفة ، او اذا كانت اكثر ذاتية ، تلبث متجمعة على ذاتها ، مما يجعلها انانية وسريعة الانجراف . واكثر ما تلقى هذه الداخلية الكثيرة والسقيمة في الاغاني الشعبية للشعوب الهمجية . لكن الشرقيين ، وعلى الاخص الفرس المسلمين ، لا يمرنون سوى الداخلية الحرة والسعيدة . فهم يتخلون بلا تحفظ وبماء الفرح عن اناهم لله او لكل ما يستاهل التسبيح والتمجيد ، لكنهم يحافظون ، حتى في هذا التخلي ، على جوهرتهم الحرة ، حتى ازاء العالم المحيط . هكذا نرى حرارة الحب تفتق عن غنى لا ينضب له معين فسي الصور البراقة الرائعة ، الناطقة بالفسرح والجمال والسعادة ، المبررة عن عواطف تنشئ بمبطة ما بعدها غبطة . وحين يتالم الشرقي ويتقلب على فراش الشقاء ، يرى في الله وشقائه قرارا لا يبرد للاقدار ، ويحافظ على كامل وثوقه بنفسه ، من دون ان يساوره شعور بالخور والسقم والضنى ، ومن دون ان



يسمح للأفكار السود بأن تستحوذ عليه . ان اشعار حافظ (١)  
فيها ما فيها من الشكوى من الحبيبة ، الخ ، لكنه يبقى ، حتى  
في الالم والتوجع ، لامباليا مثله في السعادة . يقول في احدي  
قصائده :

اعترافا بالجميل ، ولأن  
حضور الصديق يبهجك  
احترق في الالم كشعلة  
وكن مسرورا .

ان الشمعة تتعلم كيف تضحك وتبكي ؛ تضحك بضيائها  
الفرح من خلال اللهب ، بينما تلذوب بدموعها الساخنة ؛  
وباحتراقها تنشر ضياء يبهج الانفس . وكذلك هو الطابع العام لكل  
هذا الشعر .

الازهار والاحجار الكريمة ، الورد والهزار ، هي اكثر الاشياء  
التي تتردد في صور الشعراء الفارسيين . وغالبا ما يمثلون  
الهزار وكأنه خطيب الوردة . فحافظ ، مثلا ، كثيرا ما يتكلم عن  
حياة الوردة وحب الهزار : «يا سلطنة الجمال ، يا وردة ، كوني  
كريمة ولا تردي حب الهزار» . ويتكلم عن هزار روحه بالذات .  
اما نحن ، فحين نتكلم في اشعارنا عن الوردة والهزار والخمر ،  
الخ ، فاننا نتكلم عنها على العكس بطريقة اكثر ثرية بكثير ؛  
فالوردة عندنا حلية ، وقائلنا يقول : «مكلل بالسورد» ؛ او حين  
نصفي الى تفريد الهزار ، يخامرنا شعور بالتعاطف والتحنان ؛  
وحين نحسسي الخمر ، نقول اننا نفعل ذلك لنطرد همونا .  
وبالمقابل ليست الوردة عند الفرس لا حلية ولا صورة ولا رمزا ،

---

٤ - شمس الدين محمد حافظ : شاعر فارسي غنائي ، له قصائد رائعات  
في الحب ، جمعت اشعاره في ديوان يعرف باسم «ديوان حافظ» (١٣٢٠ هـ -  
١٣٨٩) . \* ٢٢

بل تتبدى للشاعر وكأنها كائن حي ، كأنها الخطيبة الحية ،  
فيستغرق بكامل روحه في نفس الوردة .

هذه القسمات من حلوية باهرة نلفاها من جديد في الشعر  
الفارسي الحديث . فقد تحدث مؤرخا السيد فون هامر  
Hammer ، مثلا ، عن قصيدة بعث بها الشاه في عام ١٨١٩ ،  
مع بضع هدايا أخرى ، الى الامبراطور فرانسوا (٥) . وقد  
تضمنت في ستة وللائين الف بيت مزدوج من الشعر قصة مآثر  
الشاه الذي أطلق اسمه بالذات على شاعر البلاط .

ويبدو أن غوته ذاته ، بعد ان بدأ شبابه بقصائد كئيبة  
ارتفعت فيها مشاعره الى اعلى درجة من التركيز ، رجع لديه  
الميل ، لما تقدم به العمر ، الى ذلك الصفو الكبير اللامبالي ؛ وحتى  
عندما طرق ابواب الشيخوخة ظل منفتحاً على إلهام الشرق ،  
محافظاً على فورة دمه الشعرية ، ودل ، حتى في مجادلاته  
ومناظراته ، على حرية في العاطفة لامبالية كانت بالنسبة اليه مصدر  
سعادة لامتناهية . وما أشعار ديوانه الغربي - الشرقي بأشعار  
متكلفة ، كما لم تملأها مناسبات اجتماعية عديمة الاهمية ، بل هي  
فيض حر لعاطفة غير مكبله بأي قيد :

لآلىء الشعر  
التي سفحها موج هواك الهائج  
على شاطئ الحياة المقفر  
التقطيها برشاقة  
باناملك المشيقة  
المحلة بجواهر الذهب .

---

٥ - هو فرانسوا الثاني : من مواليد فلورنس . امبراطور جرمانى بين  
١٧٩٢ و ١٨٠٦ ، ثم امبراطور النمسا الوراثى بين ١٨٠٤ و ١٨٣٥ ، حيث بسط  
يعرف باسم فرانسوا الاول (١٧٦٨ - ١٨٣٥) . ٥٠

ويقول مخاطبا حبيبته :

خذيها  
ضعيها حول عنقك  
على جيدك  
إنها قطرات غيث من الله  
نضجت في صدفة خفية .



ما كان للشاعر أن ينظم هذه الأشعار لو لم يكن له عقل  
شمولي ، واثق من نفسه ، قادر على التصدي للعواصف جميعا ،  
ولو لم يتميز بعمق المشاعر وفتوتها وب :

عالم من اندفاعات حيوية  
ترهص سلفا في توترها وامتلائها  
بحب البلب ،  
بتفريد النفس المثل .

- ٣ -

### العلم الروحاني المسيحي

إن العلم الروحاني كما تكون في حضن المسيحية ، مكتسبا  
بطابع أكثر ذاتية ، يرى إلى الوحدة الطولية من منظور الذات  
التي تشمر باتحادها بالله وتحس بحضور الله في الوعي الذاتي .  
ولن أستشهد هنا إلا بمثال واحد ، هو مثال أنجيلوس سيليزيوس  
الذي عبر بقوة صوفية رائعة ، وبجراحة مرموقة ، وبعمق تصور  
واحساس ، عن حضور الله في الأشياء ، عن اتحاد الإنا بالله ،

واحد الله بالذاتية البشرية . وبالمقابل ، تلح الحلولية الشرقية  
أكثر على تصور جوهر واحد في الظاهرات جميعا ، وعلى تخطي  
الذات عن أناها ، مما يتيح لوعيا أن يتوسع فيتخطى حدود  
الحياة العادية ، ومما يتيح لها هي ذاتها أن تصل ، وقد اعتقت  
أتم الانعتاق من العالم المتناهي ، إلى سعادة الانحلال وغبطة  
الدوبان في عالم كبير عظيم .

- ٢ -

## فن الجليل

الجوهر الوحيد الحقيقي هو ذلك الذي يؤلف مدلول الكون  
بأسره ، والذي بصفته هذه يتصوره التصور . والحال أنه ليس  
للتصور أن يتصوره جوهرًا إلا بقدر ما ينعتق من حاضر الظاهرات  
القلب وواقعها ليؤكد استقلاله عن العالم المتناهي . وإنما عندما  
تصور الله متجردًا من الشكل ولا ماهية له سوى الماهية الروحية  
المحض ، بالتعارض مع العالم والطبيعة ، نعتق الروحي من كل  
رباط له بالحسي والطبيعي ونحرره من إسار الوجود المتناهي .  
غير أن الجوهر المطلق ، وهذا بعكس التصور الذي هو موضع  
اهتمامنا هنا ، يحافظ على بعض العلاقات مع العالم الظاهراتي  
بعد أن يكون قد انسحب منه ليركز ذاته على ذاته . وهذه  
العلاقات سلبية الطابع ، بمعنى أن العالم في مجمله ، ورغم عدد  
ظواهره وقوتها وكبرها ، مطروح بصراحة ووضوح على أنه ،  
بالتقاييس إلى الجوهر ، منصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع  
لله وفي خدمة الله . العالم متصورٌ أذن كتجلٍ لله ، والله  
بداته هو الراهة التي بفضلها يتمتع المخلوق - رغم أنه لا حق له

بذاته في الوجود - بالوجود يؤكد ذاته ؛ لكن وجود المناهسي وجود بلا جوهر ، والخلقة عاجزة وفانية في مواجهة الله ، وبذلك يتجلى أيضا في الرافة عمل الخالق الذي ان كان يظهر للعيان من جهة اولى عجز ما هو سالب في ذاته ، فانه من الجهة الثانية يجعل الجوهر يبدو وكأنه وحده المحبو بالقوة . وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن ، متى ما وضع يده عليه ليتخذها اساسا لمضمونه ولاشكاله على حد سواء ، طابعه الجليل بحصر المعنى . وبالفعل ، يخلق بنا ان نميز بين جمال المثال وبين الجليل . فالواقع في المثال مشرب بالداخلية ، بحيث يقوم بين الطرفين تطابق امثل يكون لتداخلهما وتنافدهما بمثابة العلة ؛ اما في الجليل ، على العكس ، فان الخارجي ، الذي فيه يتجسد الجوهر ، يشغل مرتبة ادنى ويؤدي دورا تابعا بالقياس الى الجوهر ، علما بان هذه الدونية وهذه التبعية هي الشرط اليتيم المطلوب كيما يمكن لله ، المتجرد من الشكل والذي لا سبيل الى التعبير عن ماهيته الايجابية عن طريق ما هو دنيوي ومتناه ، ان يجد مع ذلك تعبيرا منظورا في عمل فني ما . ان المدلول فسي الجليل يحتل مكانة الصدارة ، والاستقلال الذي يتمتع به يجعل كل الخارج في حالة تبعية تامة له ، بمعنى ان الخارج ، بدل ان يحتوي الداخلي ويشف عنه ، لا يمثل هذا الداخلي الا متجاوزا له ، متخطيا اياه .

في الرمز ، كان الشكل هو الذي يلعب الدور الرئيسي . وكان الفرض منه ان يكون له مدلول ، ولكن من دون ان يكون في مقدوره التعبير عنه كامل التعبير . اما الان فان المدلول بكل جلالاته يهب لمعارضة هذا الرمز ومضمونه الالامناز ، ويفقد العمل الفني تعبيرا عن الماهية الخالصة ، المتصورة على انها هي التي تعطي كل شيء من الاشياء مدلولاً ؛ ومن ثم فان عدم التطابق بين المدلول والشكل الذي كان السمة المميزة للرمز بما هو كذلك

يقدمو الان عدم تطابق بين مدلول الله الذي يتظاهر على امتداد الواقع وبين عين هذا الواقع الذي يتجاوزه ويسيطر عليه. وليس للعمل الفني الا ان يعبر عن هذا المدلول ، بكل ما ينطوي عليه من جلاء ، وبذلك يظهر للعيان كل ما في الله من جلال . وعليه ، ان يكن مباحا لنا وصف الفن الرمزي بأنه مقدس ، وذلك بقدر ما يتخذ من الالهى مضمونا لابداعاته ، فان فن الجليل بالمقابل يمكن ان يعتبر فنا مقدسا بالتعريف ، فنا مقدسا لا غير ، لان رسالته الوحيدة ان يمجّد الله .

ان مضمون فن الجليل ، اذا ما نظرنا الى مدلوله الرئيسي في مجمله ، يبدو اكثر محدودية ايضا من مضمون الفن الرمزي بحصر المعنى ، هذا الفن الذي لا يتخطى الصبو الى الروحي والذو يقيم تيار مبادلات دائما بين الطبيعي والروحي ، إمسا بعزوه الى المواضيع الطبيعية مدلولاً روحياً ، وإما بإشغافه عن الطبيعي من خلال الروحي .

هذا النوع من الجليل ، في تعيينه الاول والبدائي ، هو السمة الرئيسية للتصور العبري وشعره المقدس . فهنا ، حيث يتمدر رسم صورة عن الله كافيّة بقدر او بأخر ، لا مكان للفنون التشكيلية : فمثل هذا التصور لا يمكن التعبير عنه الا بالكلمات ، اي بالشعر .

هاكم ما يكشفه لنا تمحيص اكثر عمقا لهذه المرحلة مسن تطور الفن .

## - ١ -

### الله خالق العالم وسيدّه

ان المضمون الاعم لهذا الشعر هو الله ، سيد العالم الذي هو

في خدمته ، الله ، الذي بدل أن يتجسد في العالم الخارجي ،  
انسحب منه ليؤوب الى وحدته المتوحدة . وعليه ، فإن ما كان  
في الرمزي يحصر المعنى ما يزال ملتصقا وملتبسا ، ينشطر هنا  
الى مظهريه الاثنين كموجودة - في - ذاتها مجردة لله وكوجود  
عيني للعالم .

ان الله ذاته ، من حيث هو تلك الموجودة - ل - ذاتها  
المحضة للجوهر ، هو بلا شكل ، ولا يمكن على اساس هذا  
التجريد تظهيره للخارج على نحو منظور . اذن فما يستطيع  
الخيال تحقيقه في هذه المرحلة ليس هو المضمون الالهي فسي  
ماهويته المحض ، لان هذه الماهوية لا تسمح للفن بأن يمثلها في  
شكل مطابق ، وذلك ما دام المضمون الوحيد الباقي هو مضمون  
علاقات الله بالعالم المخلوق من قبله .

الله هو خالق الكون . هذا هو أنقى تعبير عن الجليل . فلول  
مرة تختفي ، بالفعل ، فكرة التناسل ، فكرة الولادة الطبيعية  
الصرف للأشياء في قلب الله ، لتحل محلها فكرة **الخلق** من قبل  
قوة وسلطة روحيتين . « قال الله للنور : كن ، فكان ! » : ذلك  
هو المثال النموذجي للجليل ، كما كان أوضح لونجينوس (٦) . ولا  
ربب في ان الرب السيد ، الجوهر **الواحد** يتظهر للخارج ، لكن  
تظهيره يأتي في منتهى النقاء ، لاجسديا ، أثريا : انه الكلمة ،  
المعبرة عن الفكر بوصفه قوة روحية ، بأمرها يسقط للحال كل ما  
هو موجود في حال من طاعة خرساء .  
بيد ان الله لا ينتقل الى هذا العالم المخلوق وكأنه بالفصل

---

٦ - لونجينوس : فيلسوف افريقي ومستشار الملكة زنوبيا في تدبر ،  
مزي اليه خطأ «بحث الجليل» الذي ترجمه بوالو . اعلمه الامبراطور اورليانوس  
لتشجيعه زنوبيا على التخلص من الوصاية الرومانية (١١٣ - ٢٧٢) . «م»

واقعه : بل يبقى حبيس ذاته ، من دون ان تتولد عن هذا الانفصال ثنائية ما . وآية ذلك ان ما هو خارجي هو صنيمه الذي لا يتمتع بأي استقلال عنه ، وهو لا يوجد الا ليكون شاهدا على حكمته ، على رافته وعدله . ان الواحد رب الكل ؛ هو ليس حاضرا في اشياء الطبيعة ؛ لكن اشياء الطبيعة هذه ما هي الا امراض عاجزة ، واقصى ما في مستطاعها ان تنم عن ظاهرها الماهية ، بدل ان تكون تظاهرها الحقيقي .

## - ٢ -

### العالم المتناهي والمجرد من صفة الالهية

ما دام الله الواحد مفصولا على هذا النحو عن عالم الظاهرات العينية ومشتبا في ذاته ، وما دام العالم الخارجي ، من جهته ، متعينا على هذا النحو كعالم متناهي وثانوي المنزلة ، فان عالم الطبيعة وعالم الانسان يصير لهما من الان فصاعدا مقصد جديد : تمثيل الالهي للكشف بعز يد من الجلاء عن تناهيهما بالذات .  
وأول ملاحظة يمكن لنا الافصاح عنها في وضع كهذا هو ان الطبيعة والشكل الانساني يظهران للمرة الاولى فارغين مسنن الالهية ، متلبسين مظهرا نثرية . يروي الاغريق انه فيما كان أبطال بعثة الارغونت (٧) يجتازون مضيق هلسبونت (٨) ، اذا

---

٧ - الارغونت : في الميثولوجيا الاغريقية ، مفارون أبطال ركبوا السفينة هلفوه بامرة جاسون للظفر بالجيزة الذهبية من مملكة كولخيدا . «٢»

٨ - هلسبونت : الاسم الاغريقي لمضائق الدردنيل . «٢»



بالصخور ، التي كانت حتى ذلك الحين تتقارب وتباعد بالتناوب محدثة جلبة عظيمة ، تتجمد على حين فجأة ، وكان جذورها قد تثبتت الى الابد . وكذلك الحال في شعر الجليسل القدس : فالعالم المتناهي يكون ، بالقياس الى الكائن اللامتناهي ، متجمدا في تعيينه العقلاني ، بينما لا شيء يبقى في مكانه في التصور الرمزي ، على اعتبار ان المتناهي يمكن له في هذا التصور في كل لحظة وأن ان يتحول الى إلهي ، كما ان الالهي ، من جهة اخرى ، يمكن له بما هو كذلك في كل لحظة وأن ان ينزل في المتناهي . وعندما تنتقل ، على سبيل المثال ، من شعر الهند القديمة الى العهد القديم (٩) ، نجد انفسنا قد انتقلنا في الحقيقة الى صعيد آخر يتراءى لنا فيه أننا في وسط مالوف لدينا ، مهما تكن الأوضاع والاحداث والاعمال والشخصيات الموصوفة فيه غريبة ومختلفة عن اوضاع عصرنا واحداثه واعماله وشخصياته . فمن عالم اختلاط وهذيان تنتقل الى اوضاع ونعائين وجوها تبدو لنا طبيعية تماما ، ولا نلاقي اية مشقة في تفهم قصائدها النبوية الواضحة ، الدقيقة ، المطابقة للحقيقة .

في هذا التصور الذي لا يتدخل في المسار الطبيعي للأشياء والذي يدع قوانين الطبيعة تفعل فعلها ، تعلن **المعجزة** لأول مرة عن ظهورها . فكل شيء في نظر الهندوسي معجزة ، وبالتالي لا شيء يبعث على العجب والدهشة . وفي جو تتمزق فيه في كل لحظة الروابط المنطقية ، ولا يبقى فيه شيء في مكانه او يحافظ على شكله ، ليس ثمة من معجزة ممكنة . وبالفعل ، ان العجيب المدهش يفترض وجود الوعي الصاحي العادي وتسلسل المظاهر المنطقي ؛ وحدث انقطاع في هذا التسلسل المنطقي الشائع بفعل

تدخل قوة عليا هو وحده الذي يتمخض عما يسمى بالمعجزة . لكن لا يسعنا ان نقول ان المعجزات تشكل التعبير النوعي حقا عمن الجليل ، اذ ان نقصان المادي لظواهر الطبيعة ، مثله مثل تلك الانقطاعات ، هو من فعل ارادة الله وانصياع الطبيعة .

الجليل بحصر المعنى يكمن اذن في ان العالم المخلوق يظهر في جملته ، بموجب هذا التصور ، متناهيا ، محدودا . لا قوام له بوسائله الذاتية ولا يدين باستقراره لذاته : انما ينبغي ان يعتبر تكملة لا وجود لها الا لتشهد على عظمة الله ومجده .

### - ٣ -

#### الفرد الانساني

في هذا الاعتراف ببطلان الاشياء ، في هذا الإجلال والتمجيد لله يلقي الفرد الانساني، في هذا الطور ، سعادته وعزاءه وتلبية .

وتقدم لنا المزامير من هذا المنظور امثلة كلاسيكية على الجليل الحق . فهي في كل عصر وزمان نموذج يصير ، بتسامر باهرس أسر ، عما يجده الانسان في تمثله الديني لله . فلا شيء في هذا العالم مباح له ان يصبو الى الاستقلال . اذ كل ما هو موجود انما هو موجود بقوة الله وليس لوجوده من غاية سوى الشهادة على مجد الله ، وكذلك على البطلان الجوهرى للعالم . وعليه ، حين نرى الخيال مستغرقا في عملية توسيع داخلي للجوهرية ، من خلال مذهب الحلولية ، لا يبقى لنا من خيار الا ان نتأمل ونعجب بتسامي النفس التي تنفض يدها من كل شيء كي تجهر بمجده الله وحده . والمزمور الرابع بعد المئة هو ، من وجهة النظر هذه ، من اعظم المزامير وقعا في النفس : « يا رب الهي قد عظمت مجدا ، وجلالا لبست . اللابس النور كتوب ، الباسط السموات

كسجادة» ، الخ . ان النور والشمس والسحب واجنحة الريح ليست شيئاً في ذاتها وبحد ذاتها ، بل هي محض رداء خارجي ، واسطة او رسول في خدمة الله . ويعقب ذلك تسبيح بحكمة الله الذي خلق كل شيء بحسبان : العيون التي تنفجر في الاودية ، المياه التي تسيل بين الجبال وفوق القمم التي فيها تسكن طيور السماء المفردة بين الافنان ، والعشب والخمر الذي ينمش قلب الانسان وارز لبنان الذي الرب غرسه ، والبحر الذي تسبح فيه حيتان بلا عد خلقها الله لتلعب فيه . وكل ما خلقه ، الله حافظ له ، لكنك «تجيب وجهك فترتاع الخلاق ، تنزع ارواحها فتحوت والى ترابها تعود» . ويصف الزمور التسمون ، وهو «صلاة لموسى رجل الله» ، بقوة تعبيرية اكبر رقة حال الانسان وسرعة عطبه : «ترجع الانسان الى غيار وتقول ارجعوا يا بني آدم .. جرفتهم كالليل ، فكانوا كسبات ، كعشب في الغداة يدبل ، يحصد صباحا فيبسى مساء . بفضبك صرنا من الفاتين ، وبسخطك سنفادر مكرهين هذا العالم ذات يوم» .

بفكرة الجليل يرتبط اذن لدى الانسان الاحساس بتناهيته وبالهوة التي لا قرار لها التي تفصله عن الله . لكن فكرة **الظلود** تبقى في بادىء الامر غريبة عن تصور الجليل هذا ، لان هذه الفكرة تفترض ان الانا الفردي ، النفس ، الروح الانساني يوجد في - ذاته - ولداته . اما في الجليل ، فان **الواحد** هو وحده غير القابل للفناء ، وكل شيء ، بالقياس اليه ، خاضع للولادة والزوال ، ومعدود متناهي وغير حر .

من هذا التصور يولد الاحساس ب**فغاوة** الانسان امام الله . فالتسامي الى الله يقوم اصلا على خشية الرب وعلى الارتعاد امام غضبه ؛ والالم الذي يسوط الانسان بسوطه ، احساسا منه بهشاشته وسرعة عطبه ، يجسد ترجمته المؤثرة فسي الانين والشكوى والانتحاب والعويل الذي يمزق نياط القلوب والذي من عمق اعماق الانسان يندفع نحو الله .

اما حين يستسلم الانسان ، على العكس ، لتناهيه ، ويقنع به ، ويستقر به مقامه فيه ، فان هذا التناهي المرام والمقصد يظهر عندئذ بصفته الشر الذي هو ، من حيث هو شر وخطيئة ، خاصة الطبيعي والبشري ، وغريب بالتالي عن الجوهر المائسل على الدوام لدانه غربة الالم والسليبي عنه .

يبد ان هشاشة الانسان بالذات تجعله في موقف حسر ومستقل . فمن ارادة الله الهادئة والحازمة ومن قراراته تنبع بالنسبة الى الانسان **الشريعة** ، من جهة اولى ، وينطوي إجلال الله بالنسبة الى الانسان ، من جهة ثانية ، على تمييز واضح وكامل بين الانسان والالهي ، بين المتناهي والمطلق ، بحيث ان الذات هي عينها التي تغدو قادرة على الفصل في الخير والشر وعلى الاختيار بينهما . وعلى هذا النحو يعلو مقام الانسان في نظر نفسه . والفرد ، برضوخه **للشريعة** التي أنزلها الله ، يضيف على علاقاته بالله طابعا **إيجابيا** ، ثم لا يلبث ان يدرك ان كسل الجانب السليبي من حياته وآلامه وأوصابه انما هي عاقبة تمرده على **الشريعة** ، بينما الجانب الموجب من حياته ورغد عيشه وأفراحه ومسراته هي ثمرة انصياعه **للشريعة** . العقاب او الامتحان في الحالة الاولى ، والمكافأة في الثانية .

## الفصل الثالث

### الرمزية الالوانية في الفن التشبيهي

خلافا للرمزية الالوانية بحصر المعنى ، يبرز الجليل للعيان ، من جهة أولى ، انفصالا بين المدلول المعروف ، في اعماق ما فيه ، وبين تظاهراته الخارجية ، ويبرز من الجهة الثانية عدم تطابق ، مباشرا او غير مباشر ، بين المدلول وتظاهراته ، على اعتبار ان المدلول ، من حيث هو الكلي ، يتجاوز الواقع وخصوصياته . لكن المضمون بحصر المعنى ، اي الجوهر العام للأشياء طرا ، ما كان من الممكن ان ينفذ ، في الخيال الحلولي وفي ابداعاته البطيئة ، قابلا للادراك بمنأى من كل علاقة بتعبير خارجي ما ، ولو كان غير

مطابق لماهيته . بيد ان هذه العلاقة كانت تؤلف جزءا من الجوهر ذاته الذي يجد في سلبية اعراضه الدليل على حكمته ورافته وقوته وعدله . لهذا تبدو العلاقة بين المدلول والشكل ، هنا ايضا ، بصورة عامة على الاقل ، على انها هي الاساسية والضرورية ، بمعنى ان المدلول والشكل لم يفدوا بعد خارجيين بالنسبة الى بعضهما بعضا . لكن هذه الخارجية ، التي لا توجد الا في ذاتها ان جاز القول في الفن الرمزي ، تظهر للعيان على نحو سافر في الاشكال التي علينا ان ندرسها في هذا الفصل الاخير المفرد للفن الرمزي . وبوسعنا ان نطلق على هذه الاشكال اسم **الرمزية الواعية** ، او بتعبير ادق اسم **الفن التشابهي** .

ينبغي بالفعل ان نفهم بالرمزية الواعية الرمزية التي لا تعي المدلول فحسب ، بل تصادر على **نحو صريح** على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي . والمدلول المعبر عنه على هذا النحو لا يتبدى جوهريا في الشكل المعطى له ، كما الحال في الجليل . والعلاقة القائمة بين المدلول والشكل لا تعود ، كما في الطيور السابق ، علاقة يكمن تبريرها ، عند الاقتضاء ، في المدلول ذاته ، بل تسمى علاقة عرضية بحتة ، يكمن مصدرها في ذاتية الشاعر ، في الطريقة التي يتناول بها او يعمق موضوعا خارجيا ، في حيوية قريحته واربنته وقدرته على الابتكار . وفي مقدوره عندئذ ان يجعل نقطة انطلاقه اما ظاهرة حسية يعزو اليها مدلولاً روحيا ، وإما فكرة او تمثلا داخليا حقيقيا او نسبيا ، يضيف عليه شكلا مجازيا ، او في مقدوره ايضا ان يقيم علاقة بين صورتين تمثيلتهما متماثلة تقريبا .

هذه الكيفية في الربط بين المدلول والشكل تختلف اذن بادية ذي بدء عن الرمزية الساذجة واللاواعية بكون الذات تعسرف الطبيعة الباطنة للمدلولات التي اختارتها كمضمون ، وكذلك الطبيعة الباطنة للظواهر الخارجية التي تستخدمها على سبيل

التشبيه بفية تجسيد المضمون عينا ، وبكونها تقارب بين تلك المدلولات وهذه الظاهرات عن سبق نية واعية . لكن الفارق الحقيقي بين هذه الرمزية الواعية وبين الإبداعات الجلية يكمن في الوافعة التالية : فمن جهة أولى ، أن يكن العمل الفني في الرمزية الواعية هو بذاته الذي يبرز للعيان الانفصال والتقارب معا بين المدلولات وأشكالها العينية ، فمن الجهة الثانية لا يعود **الطلق** هو المأخوذ كمضمون ، بل بدلا منه مدلول معين ومحدد . وينجم عن ذلك أن العلاقة التي تمثل لانظارنا لا تعود هي عين العلاقة القائمة في الجليل ، وأنه بالرغم من الانفصال المرام بين المدلول بحصر المعنى وبين تحقيقه الخارجي تقوم بين الاثنين مع ذلك علاقة لها ، في قلب التشابه الواعي ، مفاعيل مماثلة لتلك التي كانت الرمزية اللاواعية تسعى الى الحصول عليها على طريقته .

أما فيما يخص ، في هذه الشروط ، **المضمون** ذاته ، فسي مستطاعنا القول أن **الطلق** لا يعود هو الذي يشكل مدلوله الراجع الكفة . فبفعل الفصل بين الوجود العيني وبين المفهوم ، وبنتيجة المقاربة بينهما معا ، ولو على سبيل المشابهة ، يدخل الوهمي الفني ، حال قبوله بهذا الشكل المعطى أو ذاك بوصفه الشكل الأخير والانسب ، في دائرة **المتناهي** ؛ وبذلك لا يعود للمدلولات الممثلة ، بحكم اقتباسها من معين هذه الدائرة ، من صلة **بالطلق** بوصفه المدلول الأساسي للأشياء طرا . وهذا بينما كانت الأشياء جميعا تستمد ، في الشعر المقدس ، مدلولها من الله ذاته ؛ فالأشياء كلها ، خارجا عنه ، فانية ولا موجودة . ولكن كيما يمكن للمدلول أن يجد في ما هو **محدود** ومتناه في ذاته صورة تشبهه أو بينه وبينها تشابهات ، فلا بد أن يكون هو عينه محدودا ، وعلى الأخص أن الصورة ، على كونها خارجية بالنسبة إلى الموضوع ومختارة من قبل الشاعر عسفا ، تظل تعتبر ، فسي المرحلة موضع دراستنا هنا ، بحكم **مشابهتها** للمضمون ، مطابقة له نسبيا . أما الجليل فلا يبقى منه في الفن التشابهي سوى

معلم واحد : فكل صورة ، بدل ان تكون تمثيلا مطابقا للمضمون ، هي محض تمثيل تشابهي .

ان الفن ، القائم على نمط الترميز هذا ، يؤلف من جهة أولى ، وللأسباب التي عددناها ، نوعا ثانويا ، وذلك حين يشكل العمل الفني ، المصمم والمنفذ وفق هذا المبدأ ، كلا واحدا لا يعدو شكله ان يكون نقلا او نسخا وصفيا لموضوع حسي مندرك ادراكا مباشرا او لفكرة نثرية ، متميزة بجلاء عن المدلول ؛ ومن الجهة الثانية ، ان هذه الطريقة التشابهيّة لا يمكن ان يكون لها من وظيفة في الاعمال الفنية المنفذة من مادة واحدة والمؤلفة كلا واحدا لا يقبل القسمة سوى ان تحوّل هذه الاعمال عرضا الى وسيلة زخرفة وزينة ثانوية ، كما في حال آثار الفن الكلاسيكي والفن الرومانسي .

اذا ما راينا اذن في هذه المرحلة تراكبا للمرحلتين السابقتين ، بمعنى انها تنطوي على الانفصال بين المدلول والواقع الخارجي ، المعز للجليل كما راينا ، وفي الوقت نفسه على تلميح ، بوساطة ظاهرة عينية ، الى مدلول أعم وتقريبي ، كما في الفن الرمزي بحصر المعنى ، فمن الخطأ ان يستنتج بعضهم من ذلك اننا نعد هذا التراكب شكلا فنيا اعلى . بل نحن نرى فيه ، على العكس ، تصورا يفتقر الى السمو ، وان اتسم بالوضوح والجلاء ؛ نرى فيه فنا ذا مضمون محدود ، وذا شكل نثري بقدر او بأخر ؛ فنا بهجر الاعماق المليئة بالاسرار للرمز بحصر المعنى ، كما بهجر ذرى الجليل ، ليستقر في الوعي العادي ، الوعي اليومي .

اما فيما يتعلق بتقسيم هذه الدائرة تقسيما اكثر دقة ، فاننا نلاحظ بوجه عام ان المدلول يلعب الدور الرئيسي في هذا التمايز التشابهي الذي يكون فيه للمدلول وجود في ذاته كمقدمة يسبغ عليها شكل حسي او مجازي ، بينما لا يعتبر الشكل سوى محض رداء خارجي ؛ كما نلاحظ من جهة اخرى ان المدلول تارة ،



والشكل طورا ، هو الذي يغطي مكانة الصدارة ويعتمد كنقطة انطلاق . وعلى هذا المنوال ، ترانا نواجه تارة الشكل ، الممثل بحدث او بظاهرة خارجية ، مباشرة ، طبيعية ، تتضمن تلميحا الى مدلول عام ، وطورا المدلول بما هو كذلك ، المدلول الذي يتم اختيار شكل له من المحيط الخارجي .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، تمييز طورين رئيسيين .

أ - في الطور الاول نجد ان **الظاهرة العينية** ، سواء اقبست من معين الطبيعة ام من معين الاحداث والحوادث والاعمال البشرية ، هي التي تشكل ، من جهة اولى ، نقطة الانطلاق ، ومن الجهة الثانية الجانب الاساسي والمهم من التمثيل . صحيح ان الظاهرة غير مستخدمة الا بسبب المدلول العام الذي تتضمنه او تستتبعه ، وانها غير مفصلة الا بقدر ما تكون هناك ضرورة لبلوغ هدف محدد وهو جعل هذا المدلول قابلا للادراك بواسطة موقف او حدث قريبين منه بقدر او بآخر ؛ لكن التشابه المقام على هذا النحو بين المدلول العام والحالة الفردية لا يقدم نفسه بعد على نحو صريح سافر كنتاج **النشاط الذاتي** ، كما ان التمثيل برمته ، بدل ان يقدم نفسه كما هو ، اي كمحض زينة ، يدعي انه يمثل كلا واحدا ، عملا مستقلا ، لا حاجة به الى اية حلية او زينة . والانواع التي تدخل في هذا الباب هي : الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، الحكاية الحكيمية ، القول السائر ، الامساخت .

ب - الطور الثاني هو ذلك الذي يحتل فيه مكانة الصدارة المدلول ، بينما لا يشكل التمثيل العيني سوى وسيلته واداته ، المجردة من كل استقلال ، التابعة مطلق التبعية للمدلول ، مما يبرز بمزيد من الجلاء العصف الكامن وراء اختيار صورة بعينها ، دون سواها ، على سبيل التشابه . ونمط التمثيل هذا لا يؤدي في غالب الاحيان الى ابداع اعمال فنية مستقلة ، ولا بد ان يكتفي باندماج اشكاله ، وكأنها من مرتبة ثانوية ، بتشكيلات فنية اخرى . والانواع الرئيسية التي تدخل في هذا الباب هي : اللغز ،

الرموزة ، الاستعارة ، الصورة والتشبيه .

جـ - ثالثا ، يسعنا ان نذكر ايضا ، على سبيل الاضافة ، الشعر التعليمي والشعر الوصفي . وبالفعل ، يبرز هذان النوعان للعيان الطبيعة العامة للموضوع ، كما تتصورها ملكة الفهم النيرة ، من جهة اولى ، ووصف تظهيرها ألعيني من الجهة الثانية ، ويفعلان ذلك على اساس استقلال طبيعة الموضوع العامة هذه عن تظهيرها . وهكذا نواجه هنا انفصالا نهائيا بين العناصر التي يؤلف اجتماعها وانصهارها الحقيقي الشرط اللازم لابداع اعمال فنية حقيقية .

ان من نتيجة الفصل بين هذين العنصرين من عناصر العمل الفني انضواء جميع الاشكال التي تندرج في هذا الباب ، او جميعها تقريبا ، تحت لواء فن الكلمة ، على اعتبار ان الشعر هو وحده القادر على التعبير عن استقلال كل من المدلول والشكل ، بينما مهمة الفنون التشكيلية ان تظهر للعيان المضمون الباطن للشكل الخارجي .

## - ١ -

### مشابهات من منطق خارجي

يقع المرء فريسة حيرة شديدة حين يأخذ على عاتقه تصنيف الأنواع الشعرية المندرجة في هذا الباب الاول وتوزيعها على صروب رئيسية شتى . وبالفعل ، ان هذه الأنواع انواع هجينة لا تتم عن اي مظهر من مظاهر الفن الضرورية . والعقبة التي يصطدم بها من هذا المنظور ، في مضمار علم الجمال ، مماثلة

لذلك التي يصطدم بها الدارس لبعض الانواع الحيوانية او  
الظواهر الطبيعية . والإشكال ، هنا وهناك على حد سواء ، هو  
ان مفهوم الطبيعة والفن بالذات هو الذي يتميز وي طرح تمايزاته .  
وهذه التمايزات هي بالفعل ملازمة للمفهوم ومطابقة له ، ومن  
الواجب ان تحمل على هذا المحمل ، اي ان تعتبر تمايزات لا  
تستعمل على درجات وانتقالات وأشكال وسيطة ، اي اشكال هي  
بالضرورة اشكال ناقصة ومعيبة ، على اعتبار انها منبثقة عن احد  
تقسيمات المفهوم الرئيسية ، ولكن من دون ان تكون قادرة على  
بلوغ التقسيم الرئيسي التالي . والتبعة في ذلك لا تقع على  
المفهوم . ولو اراد احدهم ان يتخذ كاساس للتقسيم الفرعي  
والتصنيف ، لا مفهوم الشيء بالذات ، بل تلك الصنف الثانوية،  
لكون عن تمايز المفهوم فكرة تتناقض وطبيعته الحقيقية . ان  
التقسيم الفرعي الحقيقي هو ذلك الذي يتخذ المفهوم بالذات  
اساسا له ومنطلقا وليس للتشكيلات الهجينة ان تعلن عن ظهورها  
الا بدءا من اللحظة التي تشرع فيها الاشكال الثابتة ، الاشكال  
بحصر المعنى ، بالتحلل والتحول الى اشكال اخرى . وذلك هو ،  
بناء على ما تقدم قوله حتى الان ، حال الفن الرمزي .

ان الصنوف التي سنوليها عنايتنا فيما يلي تشكل الطور  
التمهيدي للفن الرمزي ، بمعنى انها تمثل ، وهي غير الكاملة  
بصفة عامة ، محاولات لبلوغ الفن الحقيقي ، محاولات يمكن ان  
نعثر فيها على عناصر عدة من الانتاج الفني ، ولكن من منظور  
يرى الى هذا الانتاج في تنافسه ، في نقصانه ، في نسبته ، من  
حيث انه لا يؤدي الا الى اعمال فنية ثانوية الاهمية . وهكذا  
سندرس الحكاية الرمزية والحكاية الحكيمية والمثل الرمزي ، الخ،  
لا بوصفها ضروبا تدخل في عداد الشعر ، اي كفن متميز عن  
الفنون التشكيلية والموسيقى ، بل فقط من خلال علاقاتها بأشكال  
الفن العامة ، وسنسى الى تحديد سمتها النوعية من منظور  
هذه العلاقات ، بدلا من استنتاجها من مفهوم احد الانواع الشعرية

الحقيقية : اللحمي او الفنائي او المسرحي .  
سنستكمل اولاً عن الحكاية الرمزية ، ثم عن المثل الرمزي ، ثم  
عن الحكاية الحكيمية والقول السائر ، لنخلص في النهاية الى بعض  
ملاحظات بصدد الاسماخات .

## - ١ -

### الحكاية الرمزية

ان كنا ، في ما تقدم ، لم تناول سوى الجانب الشكلي من  
العلاقة بين مدلول بين وشكله ، فاننا سنبحث الان عن المضمون  
الذي يناسب نمط التمثيل والتعبير هذا .  
لقد كنا رأينا عند تناولنا لعلاقات الحالات ، التي هي موضوع  
دراستنا هنا ، بالجليل ، ان ما تشده ليس ابراز المطلق من خلال  
الاحاح على كلية قدرته وعلى تعارضه مع هشاشة الاشياء  
المخلوقة ويطلائها ونقصانها . بل نحن نقف هنا ، على العكس ،  
على ارض تناهي الوعي وتناهي المضمون . اما لو اخذنا الرمز  
بحصر المعنى ، فسنجد ان مضمونه الباطن ، بالمقابل ، هو من  
طبيعة روحية ، بالرغم من انه ما يزال يرتدي ، كما في الرمزية  
المصرية ، شكلاً طبعياً ومباشراً . لكن ما ان يتصور هذا العنصر  
الطبيعي مستقلاً وتطلق له حرية الوجود بهذه الصفة حتى يتلقى  
الروحي تمييزاً متناهماً ، هو الانسان واهدافه المتناهية ، وحتى  
يعقد العنصر الطبيعي صلة ، ولو نظرية صرفاً ، مع هذه الاهداف ،  
ويفقد مجرد تلميح الى هذه الاهداف ، مجرد كاشف لها ، وهذا  
لخير الانسان وعظيم منفعة . فظواهر الطبيعة ، والصاعقة ،  
وطيران الطيور ، وخصائص اشياء حيوان من الحيوانات ، الخ ،

تتلقى ، اذا ما نظر اليها من منظور اهميتها للمنافع البشرية ،  
مدلولاً مغايراً تماماً لذلك الذي كان لها في انظار الفرسوس أو  
الهندوس أو المصريين الذين كانوا يتصورون الالهي مقترنا حميم  
الاقتران بالطبيعي الى حد ان الانسان كان يرى في الطبيعة التي  
تحيط به عالماً يعج بالآلهة ويجعل هدفه ان يحقق في اعماله  
الهوية ذاتها ، بحيث تكشف هذه الاعمال وتظهر للخارج ، متى ما  
جاءت متطابقة مع الكينونة الطبيعية للالهي ، ما في الانسان من  
الوهية . لكن حين يؤوب الانسان الى ذاته ، وينفلق على نفسه  
بعد استمادته حريته ، يفقد هدف ذاته من حيث هو فردية ، ولا  
يعود يتصرف ويعمل الا وفق **ارادته الذاتية** ، وبحيا حياة حرة  
ومستقلة ، ويدرك ان الجوهر الذي تنطوي عليه اهدافه وغاياته  
انما يأتي منه هو ، وان علاقاتها بالطبيعي علاقات خارجية محض.  
لهذا تتفرد الطبيعة وتخصص ان جاز القول حوله وتضع نفسها  
في خدمته ، بحيث لا يعود يرى في الطبيعة ، من منظور علاقاته  
بالالهي ، تجلياً منظوراً **للمطلق** ، بل يعتبرها مجرد وسيلة للحصول  
على تدخل الآلهة لصالح المنافع البشرية ، مجرد وسيلة لسبر  
ارادة الآلهة عن طريق الطبيعة ، وللحصول على تجلٍ لها بحيث  
يتمكن من تأويله غير آخذ بعين الاعتبار سوى مصالح البشر  
وغاياتهم . هذه الرؤية للأشياء تقوم على رسوخ الاقتناع بتطابق  
**المطلق** والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور  
الرئيسي . بيد ان هذه الرمزية لا تدخل بعد في عداد الفن ، بل  
تحافظ على طابع ديني . وبالفعل ، ان **العراف** (١) لا يقوم بتأويل  
الظواهر الطبيعية الا برسم غايات عملية ، إما لصالح هؤلاء أو  
اولئك من الافراد الذين ينشدون تنفيذ مشاريع خصوصية ، وإما

---

١ - باللاتينية في النص : **Vates** . وهي تعني في آن واحد العراف  
والنبي والمنجي والشاعر . «م»

لصالح شعب بأكمله ينشد انجاز عمل مشترك . أما الشعور فعليه ،  
على العكس ، أن يعطي شكلا نظريا أكثر عمومية وأن يعرض بحكم  
ذلك تحديدا مواقف وأوضاعا وظروفا ذات صفة عملية بحتة .

أن الموضوعات التي يعالجها ما أسميناه بالرمزية الواعية  
تتألف من ظاهرات طبيعية ، من وقائع يمكن تبني بعض خصائصها  
أو بعض مظاهر تطورها لتكون بمثابة تعبير رمزي عن مدلول عام ،  
ذي صلة بالأعمال والمساعي الإنسانية ، أو عن مذهب أخلاقي ، أو  
عن حكمة من الحكم ، أو عن مدلول له مضمون معين ، فحواه  
التأمل في الكيفية التي تدار أو ينبغي أن تدار بها الشؤون  
الإنسانية ، وذلك بقدر ما يكون أمرها منوطا بالإرادة الإنسانية .  
ولا يعود المقصود بهذه الإرادة هذه المرة الإرادة الإلهية التي  
تتكشف للإنسان في حميميتها ، بواسطة ظاهرات الطبيعة  
وبمقتضى تأويل ديني ؛ بل تؤخذ الظاهرات كما تحدثت وكما  
تتطور طبيعيا ، وتمثل على حدة وبمعزل عن سواها بحيث يمكن  
أن يستنبط منها ، بمفردات قابلة للفهم إنسانيا ، مبدأ أخلاقي  
أو تحذير أو مذهب أو قاعدة سلوكية ، الخ .

ذلك هو المكان الذي يمكننا أن نعيه هنا لحكايا إيروب (٢)  
الرمزية Fables .

١ - تقوم حكاية إيروب ، في شكلها البدائي ، على أساس  
هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم أو الأحداث التي تحدث  
بين مواضيع طبيعية ، وبالأفضلية بين حيوانات تنبع غرائزها من

---

٢ - إيروب : كاتب حكايا أفريقي (القرن السابع - السادس ق.م) ، كان  
مبدعا ، لم اعتق ، وحكم عليه بالوت . وهو شخصية شبه أسطورية ، وكان  
يمثل قبيحا ، لجلال ، أحذب . وتنسب إليه مجموعة حكايا وأمثال وحكم ،  
منها أخذت أمثال لقمان الحكيم . «م»

الحاجات الحيوية عينها التي تنبع منها غرائز الانسان ، من حيث هو مخلوق حي . هذه العلاقات او الاحداث ، منظورا اليها في تعييناتها الاكثر عمومية ، مماثلة اذن لتلك التي يمكن ان تطرأ في الحياة البشرية ايضا ، ومن هذا تحديدا تستمد مدلولها بالنسبة الى الانسان .

تؤلف حكاية ايزوب اذن ، طبقا لهذا التمييز ، تمثيلا لحالة او لوضع من اوضاع الطبيعة الهامدة او الحية ، او لاحداث من حوادث العالم الحيواني ، الخ ، لم يجر اختراعها عسفا وجزافا ، بل هي حدثت فعلا ، وبعد ان جرى رصدھا بدقة وتويت على نحو يمكن معه استخلاص مغزى عام منها قمين بان يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، وبخاصة على جانبها العملي ، وحقيق بان يوجه النشاط وجهة الحكمة والاخلاقية . الشرط الاول الذي ينبغي توفره اذن هو ان الحالة التي يفترض فيها ان تقدم المغزى الاخلاقي المزعوم لا يجوز ان تختزع فحسب ، بل يتوجب كذلك ان ياتي اختراعها غير متناقض مع ظاهرات مماثلة موجودة فعلا في الطبيعة . ثانياً ، يجب ان تروى الحالة لا من وجهة نظر عموميتها ، بل ، شأنها شأن كل حادث يحدث في الطبيعة ، من وجهة نظر واقعها المعيني ، كما لو انها حادث حدث فعلا .

الى هذا الطابع البدائي للشكل يرجع الشطر الاعظم من سذاجة الحكاية الرمزية ، اذ ان استنباط التعاليم التي تشتمل عليها والمدلولات المفيدة التي تنطوي عليها لا يتم الا بعديا ، من دون ان يظهر على الحكاية وكأنها كتبت بهذه النية . ولهذا فان أجمل حكايا ايزوب هي تلك التي تستجيب لهذا الشرط الاخير وتسرّد اعمالا (اذا شئنا استخدام هذه الكلمة) وظروفا واحداثا ناشئة عن غرائز الحيوانات او تروي ظاهرة او واقعة طبيعية ما ، او بصورة اعم ، اشياء تفرض نفسها ببدايتها ، من دون ان تستلزم مجهودا تخيليا او تمثيلا . لذا لا يمسر علينا ان نذكر ان

الغزى التعليمي (٣) المتضمن في الحكاية الإيزوبية في شكلهيسا  
الراهن يضعف القصة ويكون له مفعول مماثل لمفعول الضربة التي  
تسدّد بقبضة اليد الى العين ، بمعنى ان المرء يسمعه في كثرة من  
الاحوال ان يستنتج من الحكاية عدة تعاليم لا تتفق على الدوام  
فيما بينها .

وبوسمنا ان نسوق عدة امثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية  
الإيزوبية .

السنديانة والقصة ، على سبيل المثال ، تتعرضان لمصنف  
عاصفة ؛ فالقصة اللدنة تنحني ، والسنديانة الصلبة تنقصص  
الى قسمين . وهذه حالة كثيرة الحدوث اثناء العواصف القوية .  
ومن الممكن ، من وجهة النظر الاخلاقية ، تطبيقها على انسان  
طويل القامة ، صلب العود والشكيمة ، يلقي حتفه بسبب تصلبه  
وعناده ، بينما يمكن بالمقابل لرجل لا يضارعه قوة جسم وصلابة  
خلق ان يصمد بفضل مرونته وان يتكيف مع الظروف جميعا .  
وكذلك هو حال حكاية السنونو ، المروية على لسان فيدرا . فقد  
ابصرت السنونوات ، وهي بصحبة طيور اخرى ، بفلاح يبذر  
بذور الكتان الذي منه سيجدل الحبل الذي به ستصطاد  
العصافير . وبما ان السنونوات طيور فطنة ، فقد حلقت وابتعدت ،  
اما الطيور الاخرى فلم تأبه للخطر . بل لبثت حيث هي ، وعلى  
لامبالاتها ، وانتهى بها الامر الى الوقوع في الاسر . وهنا ايضا  
تكمن ، في اساس الحكاية ، ظاهرة طبيعية وواقعية . فمعلوم ان  
السنونو تطير مع ابتداء الخريف نحو البلدان الدافئة ، وبذلك  
تكون غائبة عندما يبتدىء موسم صيد الطيور . وبوسمنا ان نقول  
الشيء ذاته عن حكاية الخفاش الذي ينتظر اليه بازدراء ليلا ونهارا  
على حد سواء ، لانه ليس لا ابن الليل ولا ابن النهار .



هذه الحالات النثرية والواقعية يجري تأويلها بإعطائها مدلولاً أكثر عمومية وإنسانياً ، تماماً كما أن ورعاء الناس يعرفون ، حتى في أيامنا هذه ، كيف يستخلصون من كل ما يحدث مغزى نافعا . وليس من الضروري على كل حال أن تفرض الظاهرة الطبيعية نفسها ببدايتها في كل مرة . ففي حكاية الثعلب والغراب ، على سبيل المثال ، لا تفرض الحقيقة الواقعة نفسها ببداية ومسن الوهلة الأولى ، وإن لم تكن غائبة عنها مطلق الغياب ، إذ من عادة الغراب والزيفان أن تبادر إلى التعمق إذا ما وقع بصرها على أشياء غريبة ، من بشر أو حيوان ، الخ ، تتحرك أمامها . وشبيه هذا الوضع نلناه في حكاية الدغل الشائك الذي يجرد كل من يمر أمامه من صوفه أو يجرح الثعلب الذي يطلب لنفسه فيه ملجأ وملذاً ؛ وكذلك في حكاية الفلاح الذي يدفئ ثعباناً على صدره ، الخ . وفي حكايا أخرى ، بدور الكلام عن أحوال يمكن أن تقع حقاً لدى الحيوانات ، كما في قصة النسر ، على سبيل المثال (أولى حكايا إزوب) : فبعد أن اقترب صفار الثعلب ، حمل مع لحم الأضحية الذي سرقه جعراً ، فأحرق الجعر وكره وأحاله رماداً ، الخ . وتشتمل حكايا أخرى ، أخيراً ، على وقائع مقتبسة من الميثولوجيا القديمة ، كما في قصة الجعران والنسر وجوبيتر ، حيث يرد ذكر لواقعة طبيعية (صحيحة أو لا ، هذا أمر لا يهم) هي واقعة عدم توافقت زمن تفقيس النسر والجعران ، وحيث تضخم الأهمية الممزوة تقليدياً إلى الجعران (على نحو ما سيفعل لاحقاً) ، وبمزيد من الغلو ، أرسطوفانس (٤) إلى حد يثير الضحك .

---

٤ - أرسطوفانس : كبير كتاب المسرح الهلنكي عند الأفريق ، ترك إحدى عشرة مسرحية ، لها جميعها طابع راقع بالنسبة إلى عصرها ، إذ هاجم فيها الناس خصومه السياسيين والأدبيين (٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) . - ٢٢

واذا اردنا ان نعلم مدى صحة ابوة ايزوب لهذه الحكايا ، فحسبنا ان نتذكر انه لم يتم دليل قاطع على ان مؤلفها هو ايزوب او على انها قديمة بما فيه الكفاية لتعزى اليه الا بالنسبة الى بضع قليل منها ، كحكاية الجمران والنسر التي تحدثنا عنها للتو .

اما ايزوب شخصا ، فيروى انه كان عبدا شائه الشكل واحذب ؛ ويقال ان مسقط راسه كان في فريجيا ، اي في بلد يمكن اعتباره بلد الانتقال من الرمزبة المشبعة بما هو طبيعي الى البلد الذي يشرع فيه الانسان بوعي ذاته وبوعي ما هو روحي . وعلى هذا الاساس ، فانه ما كان يرى في العالم الحيواني وفي الطبيعة بوجه عام شيئا جليلا وإلهيا ، كما كان يسرى الهندوس والمصريون ، بل كان ينظر اليهما بعينين ثريتين باعتبارهما شيئا لا يمكن استخدام احداثه وظروفه الا في تمثيل اعمال ومشاريع بشرية ؛ بيد ان لقطاته اربية فحسب ، وعارية من القوة الروحية، ومفتقرة الى العمق والنفاذ والحدس الجوهري ، وخاوية من الشعر والفلسفة . وآراؤه وتعاليمه تطفح بالحس السليم والذكاء ، لكن هذا الحس السليم وهذا الذكاء يضيعان في التفاصيل . وبدلا من ان يخلق اشكالا حرة يكمن مصدرها في الروح الحر ، يسمي الى ان يستخدم بعض غرائز الحيوانات ونزواتها او بعض احداث الحياة اليومية الزهيدة الشأن برسم غايات عملية ، وهذا لانه ما كان يجوز له ان يفصح جهارا عن تعاليمه ، بل كان عليه ان يقدمها في شكل مخفي ، وكأنها احجية، وبالتحديد احجية سرعان ما يستبين حلها . والحق انه مع هذا العبد ظهر النثر الى حيز الوجود ، وكل هذا النوع الادبي هو من طبيعة نثرية .

بيد ان الشعوب كافة والبلدان قاطبة عرفت هذه الابتكارات؛ وان يكن في مستطاع كل امة يحتوي ادبها على حكايا رمزية ان تفخر بانها انجبت عددا من مؤلفي الحكايا ، فليس لنا ان ننسى ان اعمال هؤلاء هي ، في غالبيتها ، تقليد لتلك الابداعات الاولى ،

بعد تكييفها مع ذوق العصر ؛ وما اضافته كتاب الحكايا هؤلاء الى الكتلة المتوارثة لا يرقى بحال من الاحوال الى مرتبة الاصل .

ب - ان بين حكايا ايزوب كثيرا من الحكايا التي تفتقر الى الاتقان ان من وجهة نظر التصميم ام من وجهة نظر التنفيذ ، والتي لم تكتب الا بهدف تعليمي صرف ، وبذلك تتحول الحيوانات والالهة فيها الى مجرد اداة ووسيلة . غير انها تحاذر مع ذلك التمسك في تاويل الطبيعة الحيوانية ، بعكس ما نلاحظه فسي العديد من الحكايا المحدثنة : ففي حكاية بفيغل (٥) ، على سبيل المثال ، تدور القصة حول قداد (٦) ادخر في الخريف احتياطا من القوت ، على حين ان قدادا آخر ، لم يأخذ للامر حيطته ، غشه الجوع بنابه واضطر الى سلوك طريق التسول . والحال ان عادة ادخار الاحتياطي هذه بعيدة كل البعد عن الطابع الحقيقية للقداد ، بل مناقضة لها . ويوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة كثيرة على حكايا من هذا النوع تعزى فيها الى الحيوانات طبائع وعادات لا تطابق طبيعتها .

لقد اعتاد الناس ، ازاء مثل هذه التأليف ، على الا يروا في الحكاية سوى وسيلة للتعليم ، وفي الوقائع المروية فيها سوى ابتكارات غرضها الوحيد اضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس جميعا على التعاليم . لكن هذه الوسائل والادوات ، وعلى الاخص حين تكون الحالات الموصوفة مستحيلة الحدوث بالنظر

---

٥ - فوطيل كونراد بفيغل : كاتب الراسي ، له اشعار وقصص ومجموعة من الحكايا (١٧٣٦ - ١٨٠٩) ، «م»  
٦ - القداد : قارض معروف باسم حنستر ، منتشر في الالزاس واوروبا الوسطى ، شديد الاذى ، يدر ، بخلاف ما يذهب اليه هينل ، خضاروا وعلفوا وجوبا في جحره المقد المسالك . «م»

الى طبيعة الحيوانات الممزوة اليها ، تظهر وكأنها ابتكارات مسطحة ، تافهة وعديمة المدلول ، اذ ان اربابة الحكاية انما تكمن تحديدا في تصوير وقائع معروفة وحقيقية ، ولكن مع اعطائها معنى اعم من المعنى الذي يمكن ان يكون لها في نظر قارئ غير فطين . واعتقادا من الناس ، فضلا عن ذلك ، بان كنه الحكاية هو تحميل الحيوانات اقوالا وافعالا نيابة عن البشر ، فقد تساءلوا عن الجاذبية او عن الفائدة التي يمكن اجتناؤها من مثل هذا الاستبدال . وبالفعل ، ليس في الحكاية ما يجذب ، هذا اذا ما طلبنا فيها شيئا اكثر او مغايرا لما قد نلغاه في مسرحية هزلية يمثلها قرود او كلاب ، مع ان المفارقة بين الطبيعة الحيوانية ، بظهورها الخارجي ، وبين الافعال الانسانية هي وحدها التي تأسر انتباهنا في هذه الحال ، ناهيك عن شعور الاعجاب الذي يساورنا لدى مشاهدتنا ما يمكن الوصول اليه بفعل مهسرة التدريب والترويض . هكذا ارتسأى بريتنجر Breitinge ان الميزة الاولى لمثل هذه التفننات هي ما تنطوي عليه من جوانب مدهشة ومعجبة . بيد ان تصوير حيوانات ناطقة لم يكن بعد في الحكايات الاقدم عهدا شيئا مدهشا وخارقا للمألوف ؛ وعليه ، فقد كان ليسنغ (٧) يرى ان إقحام الحيوانات ينطوي على مزية كبيرة ، لانه يتيح للعرض ان يكون مختصرا ومفهوما اكثر ، ولان الكاتب ، اذ يعود قراءه على طبائع الحيوانات ، كمكر الشعب ووقار الاسد وشره الذئب ووحشيته ، يتحاشى التجريدات من اشباه المكر والكرم والوحشية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا . بيد ان هذه المزية لا تخفف شيئا من ابتذال الاداة والوسيلة البحثية ؛ ولو

---

٧ - غوتولد أفراميس ليسنغ : كاتب الماني ، دعا في كتاباته النقدية والجمالية الى تجاوز الكلاسيكية الفرنسية ، والاتسداء بمسرح شكسبير  
 (١٧٢٩ - ١٧٨١) • «م»

نظرنا الى الامور نظرة كلية شاملة لوجدنا ان إنابة الحيوانات مناب البشر سواء اكثر منها مزية ، اذ ان الوجه الحيواني يبقى فسي الاحوال جميعا قناعا يهدف الى اخفاء مدلول الحكاية او السى جعله اكثر قابلية للادراك والفهم سواء بسواء .  
واعظم حكاية من هذا النوع ستكون على هذا الاساس حكاية رينكه الثعلب ، مع اننا لا نستطيع ان نعدّها حكاية بملء معنى الكلمة .

جـ - بالإضافة الى ما تقدم قوله ، نستطيع ان نزيد بضع كلمات حول طريقة اخرى في معالجة الحكاية الرمزية ، لكننا بعملنا هذا نكون قد شرعنا بتجاوز حدود هذا النوع الادبي . فما يسبق ، بوجه العموم ، على الحكاية الرمزية قيمتها ويعطيها معنى هو سعيها الى ان تكتشف ، من بين ظاهرات الطبيعة الجسميّة العدد ، حالات تصلح لان تتخذ نقاط انطلاق لتأملات عامة حول انمال بني الانسان وسلوكهم ، من دون ان تنجرد العناصر المقتبسة من العالم الحيواني او من الطبيعة من خصوصيتها ونوعيتها . وعلى كل ، فان العلاقات التي تقام بين حالة خاصة وبين المغزى الاخلاقي الذي يستخلص زعما منها هي محض علاقات عسقية ، لعبة ذهنية ذاتية ، مزحة في ذاتها . والحال ان هذا الجانب من الحكاية هو الذي يقدم على ما سواه في الصنف موضوع دراستنا هنا . وقد ألف غوته الكثير من القصائد المائلة للمتعة والاربية . وقد جاء في احداها ، وعنوانها **الثبّاح** : «كنا نرحل، ممتطين صهوات جبادنا ، في كل صوب واتجاه ، طلبا للمرات والاعمال ؛ لكن كان التباح والعواء يلاحقاننا اينما اتجهنا . وكان مصدرهما الكلب المخارش الذي أفلت من وجاره واصر على مرافقتنا ؛ وكان صوت نباحه يبرهن فقط على ان جبادنا تتقدم» . لكن الحيوانات وغيرها من المواضيع المقتبسة من الطبيعة مصوّرة في هذه الحكايا ، كما في حكايا ايزوب ، مثلما هي في الواقع ،

وبالإضافة الى ذلك تضمّن طرقها في السلوك والتصرف أحوال  
واهواء وطباع انسانية تكون قريبة الشبه بطباع هذه الحيوانات .  
وذلك هو حال رينكه الثعلب ، بطل قصة هي اقرب الى الحكاية  
العادية منها الى الحكاية الرمزية . وتعود هذه القصة الى عصر  
سادت فيه الفوضى والانحلال والدناءة والعنف والسفاهة  
والزندقة ، الى عصر ما عرف من العدل سوى سيادته الظاهرية  
على اشياء العالم ، وبالاختصار ، عصر عقد فيه لواء الظفر للمكر  
والاحتراس والانانية . وتلكم هي السمات المميزة للعصر الوسيط ،  
كما تبدت في المانيا بوجه الخصوص . فقد كان الامراء الاقوياء  
يظهرون قدرا من الاحترام للملك ، لكن كان كل واحد يفعل في  
الواقع ما يشاء ، فينهب ويقتل ويضطهد الضعفاء ، ويعرف في  
الوقت نفسه كيف يفوز بأعطاف السيدة الملكة ، بحيث يظل كل  
شيء محافظا على ظاهر من التلاحم . ذلكم هو المضمون الانساني؛  
وهو لا يمرض لنا في جمل مجردة ، بل من خلال طائفة مسن  
الاحوال والطباع ؛ وبالنظر الى طبيعته الدنيئة فليس انسب منه  
مضمونا للطبيعة الحيوانية التي عن طريقها يتظاهر . لهذا لا نعجب  
البتة حينما نلقاه غارقا بكليته في الحيوانية ، وهذه النقلة ،  
بدلا من ان تبدو لنا حالة منفردة وقريبة بقدر او بأخر مما يمكن  
ان نلاحظه في العالم الانساني ، تفقد في انظارنا تفردا وتلقى  
قدرا من العمومية التي تجعلنا ندرك الحقيقة التالية : هكذا  
تحصل الامور في هذه الدنيا الدنية . اما الجانب الطريف مسن  
الحكاية فيتمثل بالنقلة التي تختلط فيها الفكاهة والسخرية  
برصانة الشيء ومرارته ، علما بان هذه النقلة تمطينا تمثيلا  
امينا وجيدا عما يجري في المجتمع الانساني بعد نقله الى العالم  
الحيواني ؛ وفي قلب هذا العالم الحيواني تتوقف القصة عند  
جملة من التفاصيل المسلية والوقائع الغريبة ، بحيث يترأى لنا  
وكأننا ، رغم جلالة القصة وطابعها الاستفزازي ، امام دعابة

يخلق بنا ان نحملها على محمل الجد ، بدلا من ان نرى فيها خيلا  
وعسفا .

## - ٢ -

### المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية الحكيمية

١ - بين المثل الرمزي Parable والحكاية الرمزية نقطة  
مشتركة ، وهي انه يقتبس مثلها أحداثا من الحياة العادية ،  
لكنه يعطيها مدلولاً اسماً واعم ، بهدف جعل هذا المدلول واضحا  
للعيان وقابلا للادراك والفهم بواسطة حادثة منفردة ويومية .

لكن المثل الرمزي يختلف في الوقت نفسه عن الحكاية  
الرمزية ، ووجه هذا الاختلاف يتمثل في كونه يبحث عن الحادثة  
التي ينوي استخدامها ، لا في الطبيعة او العالم الحيواني ، بل  
في الاعمال والنشاطات الانسانية التي يراها كل واحد منا يوميا  
ويعرفها ؛ وبعد ان يقع اختياره على حادثة منفردة تبدو للوهلة  
الاولى ، وبحكم تفرداها ، وكأنها غير ذات مدلول ، يسبق عليها  
اهمية اكثر عمومية اذ يعزو اليها مدلولاً ارفع وأسمى .

وكمثال على مثل رمزي ما يزال غرضه عمليا صرفا ، نستطيع  
ان نذكر المثل الذي لجأ اليه قورش ( هيرودوتس ، الكتاب  
الاول ، ١٢٦ ) ليستميل عواطف الفرس . فقد كتب الى الفرس  
ان يتجهزوا بمناجل وان يتوجهوا الى مكان معين . فما وصلوا  
حتى فرض عليهم في اليوم الاول عملا شاقا : عزق ارض تغطيها  
نباتات شائكة . وفي الغداة ، وبعد ان اخذوا قسطا من الراحة ،  
اقتادهم الى مرج واغدق عليهم لحما وخمرا . فلما انتهت الوليمة  
سألهم أي اليومين في نظرهم امتع ، اليوم السابق ام اليوم  
الذي هم فيه . فجاء جوابهم جميعا بأنه اليوم الذي هم فيه لانهم

ما عرفوا فيه الا الهناء، بينما كان اليوم السابق يوم تعب وضنك .  
عندئذ هتف بهم قورش : اذا شئتم اتباع قيادتي كانت لكم ايام  
كثيرة كمثل هذا اليوم ، وإلا فلن يكون في انتظاركم سوى اعمال  
شاقة لا تقع تحت عد ، وكلها كأعمال يوم أمس .

ان الامثال الرمزية التي تتضمنها الاناجيل شبيهة بالمثل الذي  
سقناه ، مع فارق واحد وهو انها ، بمدلولها ، ذات اهمية اعمق  
وعمومية اوسع بما لا يقاس . ومن هذا القبيل مثل الزارع ، وهي  
قصة غير ذات مدلول بحد ذاتها ، لكنها ذات اهمية بالقياس الى  
عتيدة ملكوت السماوات (٨) . ويكمن مدلول هذه الامثال في  
التعليم الديني ، وهذا التعليم تقوم بينه وبين حوادث الحياة  
الانسانية التي تعبر عنه علاقات مماثلة لتلك التي تقوم ، في  
حكايا ايزوب ، بين العالم الحيواني والعالم الانساني ، من خلال  
تعبير الاول عن الثاني !

---

٨ - ورد مثل الزارع في الاصحاح الثالث عشر من انجيل متى : «في ذلك  
اليوم خرج يسوع من البيت وجلس عند البحر ، فاجتمع اليه جموع كثيرة حتى  
انه دخل السفينة وجلس - والجمع كله وقف على الشاطئ - . فكلهم كنسرا  
بامثال قائلا : هوذا الزارع قد خرج ليزرع . وفيما هو يزرع سقط بعض على  
الطريق فجاذات الطيور واكلته . وسقط آخر على الاماكن المحجرة حيث لم تكن  
له تربة كثيرة ، فنبت حالا اذ لم يكن له عمق ارض . ولكن لما اشرقت الشمس  
احترق . واذا لم يكن له اصل جف . وسقط آخر على الشوك ، فطلع الشوك  
وخنقه . وسقط آخر على الارض الجيدة فأعطى ثمرا . بعض" ثمرة ، وآخر  
مئتين ، وآخر ثلاثين . من له اذان للسمع فليسمع .

«فتقدم التلاميذ وقالوا له : لماذا تكلمهم بامثال ؟ فاجاب وقال لهم : لانه  
قد اعطي لكم ان تعرفوا اسرار ملكوت السموات . واما لاولئك فلم يعطه .» (٩)



مثل هذا المضمون الهام نلفاه في قصة بوكاشيو (٩) المشهورة التي استخدمها ليسنغ في **ناتان الحكيم** (١٠) بمثلها الرمزي عن الحلقات الثلاث . فالواقعة هنا أيضا عادية تماما اذا ما نظرنا اليها بعد ذاتها ، لكنها تكتسب أهمية لامتوقعة لدى استخدامها كدليل على انعدام الفروق بين الديانات اليهودية والمسيحية والاسلامية . وبوسعنا أن نقول الشيء ذاته ، اذا ما شئنا الانتقال الى أحدث نتاج في هذا المضمار ، عن أمثال غوته . وسنذكر ، على سبيل المثال ، **فطيرة الهر** ، وهي تحكي عن طاهر طيب تصور نفسه صيادا ، لكنه بدل أن يقتل أرنباً قتل هراً ، وقدمه مع ذلك للمدعوين في شكل فطيرة كثيرة التوابل . تلميح الى نيوتن . بيد أن سوء حظ عالم الرياضيات نيوتن حينما أراد أن يهتم بالفيزياء لم يكن من النوع نفسه ، وقد انتهى العالم الكبير على كل حال الى نتائج أهم شأنًا ، ولو بقليل ، من **فطيرة الهر** التي تفتقت عنها عقوبة الطاهي الصياد العائر الحظ . والحق أن أمثال غوته ، مثلها مثل حكاياه الرمزية ، مكتوبة بنبرة فكاهية كان كثيرا ما يلجأ اليها ليروح عن الاحزان الجاثمة على صدره .

ب - **القول السائر** Proverb . يحتل القول السائر ، في المضمار الذي نحن بصدد دراسته ، مكانة وسيطة . فالقول السائر ، في حالة توسيعه ، قابل لأن يتحول اما الى حكاية رمزية وإما الى حكاية حكمية . وهو يبين عن واقعة مفردة ، مقتبسة في غالب الاحيان من الحياة الانسانية اليومية ، لكن بعد

---

٩ - جيوفاني بوكاشيو : أول نثر ايطالي كبير ، مؤلف «الديكاميون» ، وهي مجموعة من القصص قربية في بنائها من «الف ليلة وليلة» ، يصف فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين المولعين بالثقافة والملذات (١٣١٣-١٣٢٧) . «م»

١٠ - ناتان الحكيم : تراجمها بورجوازية وفلسفية ضممتها ليسنغ لمجموعه الجمالي الجديد . «م»

أن يعطيها مدلولاً عاماً . ومن أمثلته : « يد تفسل الأخرى » ،  
« ليكنس كل أمام بيته » ، « من يحفر حفرة لآخيه وقع فيها » ،  
« اطعمني فأسقيك » ، الخ . وإلى هذه الفئة تنتمي أيضاً الحكم  
التي ألف غوته منها عدداً كبيراً ، وكلها تتميز بسحر لا متناه  
وبعمق كبير في كثير من الأحيان .

وهذه كلها مشابهاة يقوم فيها اقتران حميم بين المدلول  
العام والتظاهر المعني ، فيعبر الثاني عن الأول ، بدل أن يكون ما  
بينهما انفصال وتعارض .

ج - الحكاية الحكيمية L'Apologue . ومن الممكن اعتبارها  
مثلاً رمزياً لا يستخدم فقط واقعة خاصة على سبيل المشابهة ،  
وبغية الإبانة عن مدلول عام ، بل يقدم ويعبر عن المفزى العام في  
هذا الرداء ذاته ، على اعتبار أن هذا المفزى متضمن فعلاً في  
الواقعة المفردة ، غير المروية مع ذلك إلا بصفتها مثلاً خاصاً .  
بهذا المعنى نستطيع أن نعد **الرب والراقصة** لغوته حكاية حكيمية .  
فالقصة هنا هي القصة المسيحية عن مريم المجدلية الثابتة ،  
ولكن بعد تحويلها وفق نمط التمثيل الهندوسي . فالراقصة  
الهندية تدل على الاتضاع عينه ، وقلبها مغمم بحب وإيمان  
مائلين في القوة ؛ وعندما يمتحنها الله تخرج من الامتحان  
منتصرة ، وقد تغير وجهها وغفرت لها ذنوبها . وفي الحكاية  
الحكيمية يتوالى سرد القصة إلى أن يثبت المفزى من تلقاء نفسه  
في النهاية ، بعيداً عن كل مشابهة ، كما في حكاية **الباحث عن  
الكنوز** مثلاً : « لتكن كلمتك السحرية في المستقبل : العمل نهاراً ،  
والضيوف مساء ، أسابيع شاقة ، وأعياد فرحة » .

### - ٣ -

#### الاسماخات

الاسماخات Métamorphoses هي عبارة عن تأليف رمزية -

ميتولوجية ، لكن الطبيعي يكون متعارضا فيها مع الروحي على نحو سافر ، بمعنى ان الشيء الموجود في الطبيعة ، من صخر او حيوان او زهرة او ينبوع او عين ماء ، يجري تأويله على انه يمثل وجودا روحيا سافطا او معاقبا . ومن امثلة ذلك فيلوميليا (١١) ، والبيريدبات (١٢) ، ونرجس (١٣) ، واريتوزا (١٤) ، الخ ، وكلهم خلألق أنزل بهم عقاب لامتناه بعد ارتكابهم خطا ما او فاحشة او جريمة ، او قضي عليهم باوجاع لامتناهية تحرمهم من حرية الحياة الروحية وتمسخهم الى أشياء هادمة الحياة .

هكذا فان الأشياء الطبيعية لا يعود ينظر اليها من وجهها الخارجي والنثري وحده ، باعتبارها مجرد جبل ، مجرد نبع او

---

١١ - فيلوميليا : من الميتولوجيا الافريقية « ابنة بانديون ، اخت بروكنيا اقتصبها نوح اخنها تيروس . وانقاما لها ، قتل بروكنيا ابنها . ايتوس ، وقدمت لهما طعاما لتيروس من دون علمه ، وفرت مع فيلوميليا . طاردهما تيروس ، فابتهلتا الى الالهة ان تنقلهما ، فنحلت بروكنيا السسى عزاد ، وفيلوميليا الى سنونو ، بينما صبح تيروس الى هدهد . »<sup>١١</sup>

١٢ - البيريدبات : اسم كان يطلق احيانا على ربات الفنون التسع في الميتولوجيا الافريقية . »<sup>١٢</sup>

١٣ - نرجس : شخصية اسطورية من الميتولوجيا الافريقية ، اشتهر بجماله الفائق . رأى صورته في الماء فمشق ذاته . ومن شدة عشقه رمى نفسه في الماء ، فتحول الى زهرة تعرف باسمه . »<sup>١٣</sup>

١٤ - اريتوزا : في الميتولوجيا الافريقية ، حورية طاردها الفيوس ، إله النهر الخروف باسمه . فسامدتها الالهة اوميس على الهرب بأن حولتها الى ينبوع في سرقوسة . لكن الفيوس لحقها من تحت مياه البحر ، وقرن تياره الى تيار الينبوع ، ولهذا قيل ان مياهه تتدفق من تحت البحر من اليونان الى سرقوسة في صقلية . »<sup>١٤</sup>

شجرة ، بل يعزى اليها مضمون هو جزء من عمل او من حدث  
منشق عن الروح . فالصخر لا يعود محض حجر ، بل نيوبيا (١٥)  
التي تبكي اولادها . لكن هذا العمل الانساني الصادر عن الروح  
هو في الوقت نفسه عمل مزدوج ، ومن الواجب ان يعتبر الاسماخ  
الى محض شيء طبيعي انحطاطا للروح .

ينبغي اذن ان نميز بين هذه الاسماخات التي يتحول بموجبها  
البشر والآلهة ، الخ ، الى اشياء هامة الحياة وبين الرمزية  
اللاواعية بحصر المعنى . ففي مصر ، على سبيل المثال ، يكمن  
الالهى جزئيا ، وبصورة شبه مباشرة ، في الداخلية المغلقة  
والغامضة للحياة الحيوانية ؛ لكن الرمز بحصر المعنى يمثل ، من  
جهة اخرى ، بشكل طبيعي يقرن حميميا بينه وبين مدلول تقريبي  
اوسع وأرحب ، ولكن من دون ان يقوم تطابق فعلي بينهما . ومرد  
ذلك الى ان الرمزية اللاواعية ليست هي بعد ذلك الحدس المتحرر  
والواصل الى روحية المضمون والشكل على حد سواء . اما في  
الاسماخات ، على العكس ، فان التمييز بين الطبيعي والروحي  
يُبنى جلي حاسم ؛ وهي تؤلف من هذا المنظور طورا انتقاليا بين  
الرمزية الميتولوجية وبين الميتولوجيا بحصر المعنى . فالميتولوجيا  
اذ تتخذ نقطة انطلاق لاساطيرها موضوعا او فعلا عينيا ، نظير  
الشمس والبحر والانهار والاشجار والإخصاب والارض ، الخ ،  
لا تتوانى عن محو ما هو طبيعي محض في هذه المواضيع ، فتبرز  
للعيان الجانب الداخلى للظواهر الطبيعية وتسبغ عليه طابعها  
فرديا ، بوصفه قوة ذات روحية ، في شكل آلهة متصوفة

---

١٥ - نيوبيا : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملكة لربيعيا الاسطورية .  
سخرت من ليتو التي لم يكن لها سوى ولدان : ابولون وارتيميس . وقد انتقم  
هذان لامها قتل ابنتيها السبعة وبثائها السبع . وحول نفس نيوبيا الى  
تمثال بالفر . «م»

خارجيا وداخليا وفق نماذج بشرية . هكذا كان هوميروس وهزودس اول من اعطى الاغريق ميتولوجيا خاصة بهم ، لا في شكل محض مدلول منسوب الى الالهة ، ولا في شكل مذاهب اخلاقية او فيزيقية او لاهوتية او تأملية ، بل اعطياهم الميتولوجيا بما هي كذلك ، وبعبارة اخرى ، اعطياهم بداية دين روحي ، متجسد في اشكال انسانية .

في **امساخات** اوفيدیوس (١٦) نلقى ، علاوة على طريقة عصرية تماما في معالجة الاساطير ، خليطا من اكثر الاشياء تنافرا . فبالإضافة الى الامساخات التي يمكن اعتبارها ، عند الاقتضاء ، ضربا من التمثيل الاسطوري ، تبرز وجهة النظر النوعية لهذا الشكل ، اكثر ما تبرز ، في القصص التي تتعرض فيها هذه الوجوه ، التي تدعونا اسباب وجبهة الى اعتبارها رمزية بلسه اسطورية تماما ، لعمليات امساخ يتحول فيها المدلول والشكل ، بعد ان كانا حتى ذلك الحين متحدين ، الى عنصرين متعارضين ، واحدهما يمسح في الآخر . هكذا نجد الذئب ، وهو رمز فريجي ومصري ، منسلخا ومنفصلا عن مدلوله المحايث الذي يتحول ، على هذا النحو ، الى وجود سابق ، وجود ملك او بلل وجود الشمس ، بينما يمثل وجود الذئب وكأنه نتيجة عمل تم فسي الوجود الاول . وفي نشيد البيريدييات كذلك ، تمثل الالهة المصرية والكبش والهر ، الخ ، في اشكال حيوانية التجأت اليها ، وقد استبد بها القلق ، آلهة اليونان الاغريقية : جوبيتر ، فينوس ، الخ . اما البيريدييات ، اللاتي تجران بنشيدهن على منافسة

---

١٦ - اوفيدیوس بوبلیوس : شاعر لاتيني كبير ، له «فن الحب» و«الفراميات» و«الامساخات» التي تتم من شاعر مطبوع ونابه . مات منفيسا (٢٢ ق ٠ - ١٨ ب ٠) م ٢٥

وبات الفنون ، فقد مسخن ، عقابا لهن وقصاصا ، الى قنادس .  
غير ان الامساخات تختلف عن الحكايا الرمزية بما تنطوي عليه  
من تعيين اوسع للمضمون الذي يؤلف مدلولها . وبالفعل ، ان  
الرابعة التي تقوم في الحكاية الرمزية بين المغزى الاخلاقي وبين  
الواقعة الطبيعية ، التي هي له بمثابة الاساس ، رابطة رخوة ،  
على اعتبار ان العنصر الطبيعي يبقى كما هو ولا يندرج في عداد  
المدلول ، مع ان بعض حكايا ايزوب لا تحتاج الا الى تعديل طفيف  
كيما تتحول الى امساخات : ومن ابرز الامثلة على ذلك مثال  
الحكاية الثانية والاربعين ، حكاية الخفاش والدغل الشائك  
والغماس (طير) الذي تفسر غرائزه على انها عاقبة مشاربسع  
سابقة .

هكذا تنتهي جولتنا في الحلقة الاولى من الفن التشابهي  
التي تضم امعلا تتخذ من الواقع الموجود والظواهر العينية  
نقطة انطلاق لها . وقد بات في مستطاعنا الان ان نتطرق الى  
انواع اخرى من هذا الشكل الفني عينه ، انواع تتخذ من المدلول  
نقطة انطلاق لها .

## ب — مشاهات تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها

حين يتصور وعينا عملا فنيا يقوم على اساس الانفصال بين  
المدلول والشكل ، ولكن من دون ان تقطع العلاقات فيما بينهما ،  
نستطيع ، بل يتوجب علينا ، بالنظر الى استقلال كل واحد من  
هذين العنصرين ، ان نبدا لا بالعنصر الخارجي فحسب ، بل  
لكذلك بالعنصر الداخلي : التمثلات ، الاحاسيس ، التأملات ،

المبادئ ، الخ . وبالفعل ، ان هذا العنصر الداخلي لهو ، على منوال الصور الخارجية ، شيء موجود في الوعي ، وبحكم استقلاله عن الخارجي تكمن نقطة انطلاقه في ذاته . عندما نبدا بالمدلول اذن ، يظهر التعبير ، الواقع الخارجي وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني بفرض تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثل والحدس والادراك الحسي .

لكن بالنظر الى هذا الفارق بين كل من العنصرين قياسا الى الآخر ، لا تكون العلاقة القائمة بينهما علاقة لازمة ، كما لا ترتكز الى اي اساس موضوعي . انما هي محض علاقة ذاتية ، لا يراد لها ان تخفى عن الانظار ، بل ثمة حرص على العكس على ابرازها للعيان بواسطة الشكل الذي يعطى للتمثل . ان التجسيد الفني المطلق يرتكز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم . وهو متصور على انه إحياء عيني ، على انه حصيلة اتحاد في - ذاته - ولذاته بين النفس والجسم ، بين المضمون والشكل . اما هنا على العكس ، فكل شيء يرتكز الى انفصال بين كلا العنصرين ، ولا يكون المقاربة بينهما من نتيجة سوى تجسيد عيني ذاتي محض للمدلول من خلال شكل هو ، من حيث البداء خارجي بالنسبة اليه ، وسوى تأويل ذاتي ايضا لحقيقة مسن الحقائق الواقعة من خلال ربطها بتمثلات الروح ومشاعره وأفكاره . ولهذا يتجلى في هذه الاعمال تحديدا الفن الذاتي للشاعر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، معنى الصانع (١٧) ، ومن وجهة النظر هذه تخصيصا يمكن ان نميز في الاعمال الفنية الجيدة بين ما يشكل الجزء الضروري من العمل وبين ما اضافه اليه الشاعر على سبيل الزخرفة والتجميل . فحين يكال المديح لشاعر من

الشعراء ، فهذا بالأجمال بسبب هذه الزخارف والمحسنات البدعية التي يمكن تعرفها بسهولة ويسر ، من صور بيانية ومشابهات ومجازات واستعارات ، الخ ، علما بأن بعضا من هذا المديح يرجع في مصدره الى الشعور بالرضى الذي يساور المرء حينما يستطيع ، بما من أوتي من ثقب ذهن وقوة حيلة ، أن يتعرف ذاتية الشاعر وأن يهتدي إليها تحت ركام الزخارف والمحسنات البدعية . والحق أن هذه المحسنات لا تشكل ، في الأعمال الفنية الحقيقية ، كما سبق لنا القول ، الا عنصرا ثانويا ، وان تكن مذاهب الاقدمين في فن الشعر قد عدتها من مقومات الشعر الضرورية .

لكن ان يكن العنصران المطلوب الربط بينهما لا يباليان واحدهما بالآخر ، فلا بد ، كيما يكون هذا الربط الذاتي مبررا ، ان يأتي الاداء منطويا في محتواه على شروط وخواص قريبة من شروط المدلول وخواصه ، على اعتبار أن هذا التشابه أو هذا الظاهر من التشابه هو السبب الوحيد الذي يبيح اعطاء المدلول هذا الشكل المحدد أو ذلك ، ويأذن بتجسيده عينيا بواسطة هذا الشكل .

اخيرا ، وبالنظر الى اتنا لا نبدأ بالظاهرة العربية لنستنتج منها من ثم عمومية ما ، بل نبدأ على العكس بهذه العمومية عنها التي لا بد أن تنعكس في صورة ما ، فإن المدلول هو المدعو ، والحالة هذه ، الى ان يلعب الدور الرئيسي والى أن يهيمن على الصورة التي لا تعدو أن تكون محض وسيلة لتظهره . سوف نمالج الانواع التي تدخل في هذا الباب وفق الترتيب التالي :

- ١ - اللفظ الذي هو اقرب نوع الى انواع الباب الاولى .
- ٢ - الرموزة التي ترجع فيها كافة المدلول المجرد كفة الشكل الخارجي .
- ٣ - الانواع التشابهية بحصر المعنى : الاستعارة ، المجاز ، التشبيه .



### اللفز

الرمز بحصر المعنى ملفز في ذاته ، بمعنى ان الخارجية التي تضع في متناول الادراك مدلولاً عاماً تظل متمايزة عن هذا المدلول ، بحيث يمكن ان تخامر المرء شكوك بصدد المعنى الذي يجدر به ان يعزوه الى الشكل . غير ان اللفز يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز بحصر المعنى من حيث ان ذلك الذي يطرح اللفز يعرف المدلول اتم معرفة وأوضحها ، وقد اختار عن قصد وعمد الشكل القمين بأن يموهه والذي من خلاله ينبغي ان يتم حزره . ان الرموز بحصر المعنى تبقى على الدوام بلا حل ، بينما يحمل اللفز في داخل ذاته حله . وهذا ما جعل سانشو بانسا (١٨) يقول انه يحب ان يعرف اولا كلمة اللفز ، وان يسمع من ثم اللفز .

لفز اذن معنى هو بحكم المعروف ، ومدلوله لا يحتمل لبساً او غموضاً . لكن ما يميزه ، علاوة على ذلك ، هو انه يتألف من سمات طبيعية وخواص تندرج في عداد العالم الخارجي المعروف الذي تتواجد فيه في حالة شتات وتناثر ، وقد جرى الجمع بينها على نحو متنافر عن قصد وعمد بحيث تقابل من المرء للوهلة الاولى بالدهشة . ولهذا السبب تفتقر الى وحدة تركيبية ذاتية ، ويكون التقريب المقصود فيما بينها او تراصفها المتعمد خاويين ، لهذا السبب عينه ، من المعنى ؛ لكنها تفصح من جهة اخرى عن

---

١٨ - سانشو بانسا : سانس دون كيشوت وخادمه الوفي ، لكنه ثمرلر  
جامل ، وحسه السليم يقف على طرفي تقيض وتغليات سيده الجاسمة . «٢»

ميل الى الوحدة ، ويفضل هذه الوحدة تتلقى السمات الاشد تنافرا في الظاهر معنى ومدلولا من جديد .

هذه الوحدة ، التي هي حامل تلك المحمولات المشتتة ، تمثل بالتمثل المحض ، بكلمة اللغز المطلوب استخلاصها مسبقا ودائه البالغ التعقيد في الظاهر . ومن هذا المنظور ، يمكن اعتبار الرمز ملحة رمزية ، لكنها ملحة مقصودة وواعية . وهذه الملحة هي بمثابة امتحان للأرباب ولسرعة البديهة في ادراك التركيبات ؛ ونقط تمثيلها ، الذي يهدف الى الحفر على حلها ، يدمر على هذا النحو نفسه بنفسه .

لهذا يدخل اللغز في عداد فن الكلام في المقام الاول ، ولكن من الممكن ان يجد مكانا له ايضا في الفنون التشكيلية ، فسي الهندسة المعمارية ، في هندسة الحدائق ، في الرسم . وهو ينتمي ، باصوله التاريخية ، الى الشرق بوجه خاص وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزية المبهمة والغامضة الى الحكمة والعنصرية الاقرب الى الوعي . وقد استطابت شعوب وعصور بكاملها ممارسة هذا النوع والتفنن به .

في العصر الوسيط بقي اللغز يلعب دورا كبيرا لدى العرب ، والاسكندنافيين ، وفي الشعر ، كما على سبيل المثال فسي مباريات الفنين الجوالين على منوال مباريات فارترغ (١٩) . اما في ايامنا هذه فهو لا يعدو كونه وسيلة تسلية وتزجية للوقت . وبوسعنا ان نربط باللغز المضمار الواسع من الابتكارات الاربعة التي تلبس شكل مجانسات لفظية واشعار مناسبات ، مستوحاة من حدث ما او موضوع ما . وهنا يكون لدينا ، من جهة أولى ، موضوع محايد ، ومن الجهة الاخرى ، ابتكار ذاتي يسفر ، من غير ما توقع وبنفاذ نظر مدهش ، عن جانب من الموضوع ، عن

علاقة من علاقاته ما كان هذا الموضوع يتم عنها رغم تواجد هذه الدائم تحت الانظار ، وهذه العلاقة تسلط بدورها على الموضوع ضوعا جديدا وتسبغ عليه مدلولاً جديداً .

## - ٢ -

### الرموزة

الرموزة *Allégorie* تدخل واللفز تحت باب واحد ، ولكن على طرفي نقيض منه . فالرموزة تسعى ، هي الاخرى ، الى وضع بعض خواص تمثل من التمثلات العامة في متناول الادراك، متوسلة الى ذلك بعض خواص محددة لمواضيع حسية وعينية ؛ لكنها بدل ان تلجأ الى اشكال شبه مموهة وملفزة ، تفصح عن المدلول بكل الجلاء الممكن ، بتوفيرها له غلافا خارجيا شفافا يقدو معه المدلول قابلا كل القابلية للفهم والادراك .

ان مهمتها الاولى تشخيص العموميات او الصفات العامة والمجردة ، المقتبسة ان من عالم الانسان وان من عالم الطبيعة ، من دين وحب وعدل وشقاق ومجد وحرب وسلم وربيع وصيف وخريف وشتاء وموت ، الخ ، وتصويرها وكان كل صفة منها ذات . لكن هذه الذاتية ليست بما هي كذلك ، لا بمضمونها ولا بشكلها الخارجي ، ذاتا او فردا ، بل تبقى تجريدا لتمثل عام لا يتلقى من الذاتية سوى شكلها **الفارغ** . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسميها بحسب قواعد اللغة فالعلا (٢٠) . فالكائن الرمزي ليس له،

---

٢٠ - الذات بالمعنى الفلسفي والفعل بالمعنى اللغوي. لهما لفظ واحد باللاتينية : **Sujet** ٤٣

رغم وجهه وشكله الانسانيين ، شيء من الفردية العينية المميزة  
 لإله اغريقي أو لقديس أو لذات حقيقية ، اذ يتوجب على الرموزة،  
 كيما تجعل الذاتية مطابقة بقدر أو بأخر لمدلولها المجرد ، ان  
 تفرغها حتى تزيل منها كل أثر للفردية . ولهذا السبب تنهم  
 الرموزة بالبرود والخواء ، كما تنهم أيضا ، بالنظر الى ان مدلولها  
 هو محض نتاج للكرة الفهم ، بأنها ، من وجهة نظر الابداع ، ابتكار  
 رأى النور على يد ملكة الفهم اكثر منه على يد الحدس العيني  
 وأغوار الخيال المبدع . فبعض الشعراء ، من امثال فرجيليوس ،  
 يكتفون بإبداع كائنات رمزية ، لانهم غير قادرين على تخيل آلهة  
 فريدين على غرار آلهة هوميروس .

بيد ان مدلولات الرموزة تبقى ، رغم طابعها المجرد ، مدلولات  
 واضحة دقيقة ، ولا سبيل الى تعرفها الا بفضل هذا الوضوح  
 وهذه الدقة ، بحيث ان التعبير عن هذه التفردات ، السدي لا  
 يكمن مباشرة في التمثل ، المشخص فقط بصورة عامة ، لا بد ان  
 يحتل مكانه الى جانب الذات بوصفه محمولها التفسيري . هذا  
 الانفصال بين الحامل والمحمول ، بين العمومية والخصوصية ،  
 ينهض دليلا آخر على برود الرموزة . فتظهر الصفات البارزة  
 والدالة يتم عن طريق تصوير بعض التظاهرات والاعمال والمفاعيل،  
 الخ ، التي يبدو مدلولها واضحا جليا في الواقع العيني ، او عن  
 طريق بعض الادوات والوسائط التي بها يفرض هذا المدلول نفسه  
 في الواقع العيني . هكذا يتم التعبير رمزيا عن الحرب ، على  
 سبيل المثال ، بأسلحة ورماح ومدافع وطبول وبيارق ، الخ . كما  
 تمثل فصول السنة بأزهار وثمار تكثر في الربيع او الصيف او  
 الخريف . ومن الممكن ، علاوة على ذلك ، ان يكون لاشياء اخرى  
 مدلول رمزي ، كأن يمثل العدل مثلا بميزان وبشاة ، والموت  
 بعملة ومنجل . ولكن بما ان مدلول الرموزة هو الاول من حيث  
 الاهمية ، وبما ان تظهير الحسي تابع له بصورة مجردة كتجريده

هو ، فان شكل هذه التعيينات ليس له اكثر من قيمة **محمول** او **مستند** .

ذلك ان الرموزة ، من اي جانب نظرنا اليها ، تبدو عملا باردا وعاريا . فتشخيصها العام خاوي ، وتظهرها ، رغم ظاهري وضوحه ودقته ، لا يعدو ان يكون اشارة ليس لها ، بحد ذاتها ، مدلول البتة ؛ اما المركز ، الذي يفترض فيه ان يجمع المحمولات والمسندات المتنوعة ، فلا يملك قوة وحدة ذاتية تدن بشكلها ، على صعيد وجودها الواقعي ، لذاتها وحدها ، والى ذاتها يكون مرجعها ، بل تفقدو شكلا مجردا خالصا تؤلف الخصوصيات ، المخفوضة الى مرتبة محض محمولات ومسندات ، عنصرا خارجيا بالنسبة اليه ، وان تكن وظيفتها هي بالتحديد ماؤه . لهذا يخلق بنا ايضا الانحلال على محمل الجد استقلال التجريدات المشخصة للرموزات ، لان ما هو مستقل حقا في ذاته يتنافى وشكل الكينونة الرمزية . ف «الدبكه» (٢١) عند الاقدمين ، مثلا ، لا يجوز ان تعد رموزة ، بل هي تمثل الضرورة العامة ، العدالة الابدية ، الذات العامة القوية ، الجوهرية المطلقة للشروط الطبيعية وللحياة الروحية ، وبالتالي **الطلق المستقل** الذي على الافراد ، من بشر وآلهة ، ان يطأطئوا الرأس له . وقد كنا راينا ان كل عمل فني يجب ان يكون في رأي السيد فون شليغل عبارة عن رموزة . وهذا غير صحيح الا اذا كان المقصود به ان كل عمل فني ينبغي ان يمثل فكرة عامة وان يتضمن مدلولاً حقيقياً . لكن ما نشير نحن اليه هنا باطلاقتنا عليه اسم الرموزة هو ، على العكس ، نمط تمثيل ثانوي ان بمضمونه وان بشكله ، وهو لا يطابق مفهوم الفن الا على نحو ناقص . فكل ما يقع للانسان ، وكل

---

Diké معناها الحكم والامر المفروض.

« م »

٢١ - الدبكه : كلمة يونانية

وفي البيولوجيا الية العدالة .

فعل انساني ، وكل حدث وكل ظرف يحدث في العالم الانساني يتضمن قدرا من العمومية ، وهذه العمومية يمكن ان تجرد بما هي كذلك ، لكن هذه التجريدات موجودة سلفا في الوعي دونما حاجة الى تجشم عناء فعل التجريد . انها تجريدات نشرة لا ضلع للفن بها ، ولا بتعبيرها الخارجي الذي هو من شأن الرموزة وحدها .

لقد كتب وتكلمان (٢٢) ايضا عن الرموزة مؤلفا يشوبه ما يشوبه من العيوب ، وفيه جمع عددا كبيرا من الرموزات ، ولكنه خلط في غالب الاحوال بين الرموزة والرمز .

ومن بين جملة الفنون الخاصة التي تستخدم تمثيلات مرموزة ، يخطيء الشعر اذ يلجأ الى اشباه هذه الوسائل ، بينما لا يستطيع النحت ان يستغني عنها بصورة دائمة ، وبخاصة النحت الحديث المتخصص في تصوير الاشخاص في المقام الاول ، اذ يجد نفسه مضطرا الى استخدام الرموزات لابرار العلاقات المتنوعة المميزة للفرد الممثل . فنصب بلوخ (٢٣) التذكاري ، المشيد في برلين ، يشخص جني النصر والمجد ، وان كان من الواجب هنا ، وفيما يتعلق بالمسار العام لحرب التحرير ، ان تستبدل الرموزة بتصوير عدد معين من المشاهد ، كرحيل الجيش ومسيره وعودته المظفرة ، الخ . وبوجه العموم ، يكتفي

---

٢٢ - يوهان يواكيم وتكلمان : عالم آثار ألماني درس أنصاب العصر القديم، وكان من رواد الكلاسيكية الجديدة (١٧١٧ - ١٧٦٨) . «م»

٢٣ - جيهارد بلوخ : أمير ومارشال بروسي ، برز أثناء الحملة على فرنسا عام ١٨١٤ ، لكن نابليون هزمه في لينهي سنة ١٨١٥ ، ومع ذلك استطاع ان يصل في الوقت المناسب لتجدة ويلفون في واترلو (١٧٤٢ - ١٨١٩) . «م»

النحات في التماثيل التي تمثل اشخاصا بان يحيط قاعدة التمثال بعدد من الرموزات وينوعها ما وجد الى ذلك سبيلا . أما القدامى فكانوا يستخدمون بالاحرى ، في النواويس على سبيل المثال ، تماثلات ميتولوجية عامة ، كالسبات والموت ، الخ .

تنتمي الرموزة ، بصفة عامة ، الى الفن الرومانسي الوسيطى اكثر منها الى الفن القديم . فكيف يمكننا ان نفسر تواتر التصوير الرموزي في ذلك العصر ؟ لقد كان مضمون العصر الوسيط من جهة اولى الفردية الخصوصية ، بغاياتها الذاتية المرتكزة الى الحب والشرف ، وامانيها وضلالاتها ومغامراتها . وجميع هؤلاء الافراد وكل ما يقع لهم يفتحون حقلا وسيما لابتكار وتطويع مصادمات عرضية ، اعتباطية ، ولاحتمالات حلها . وهذه الاحداث المختلفة ، المحفوفة بخطر او باخر من المخاطر ، تجري في جو عام من ظروف وشروط ليست ، كما لدى القدامى ، مفسردة ومشخصة في شكل آلهة ، بل ظروف وشروط مصون وجودها كما هي ، في عموميتها الطبيعية ، الى جانب شخصيات خصوصية ، بوجوهها وتقلبات مصائرها الخصوصية . فاذا ما اراد الفنان ان يمثل هذه العموميات من حيث هي عموميات ، وليس في الشكل الخصوصي الذي يمكن ان تتلبسه في هذه الحالة او في ذلك الوضع الفردي ، لا يبقى امامه من سبيل غير اللجوء الى الرموزة . وكذلك الحال في المضمار الديني . فالعذراء ، والمسيح ، واعمال الرسل ومصائرهم ، والقديسون بقصص كفارتهم وشهادتهم ، هم بكل تأكيد افراد يتسمون بالوضوح والدقة ، لكن المسيحية تشتمل ايضا على تصورات روحية عامة لا سبيل الى تمثيلها بوضوح ودقة ، في صورة اشخاص واقعيين واحياء . ومن هذه التصورات المجردة والعامة الحب ، مثلا ، والايمان ، والرجاء ، الخ . وبصفة عامة ، فان حقيقة المسيحية ومقائدها معروفة من حيث هي جزء من الدين ؛ وحتى في حا الاخذ بوجهة نظر الشعر ، يكون ثمة ما يوجب ان تقدم الماهاب

كمذاهب عامة ، وان تعرف الحقائق وان تفرض نفسها على الاعتقاد بوصفها حقائق عامة . لكن التمثيل الميني لا يكون له ، في هذه الحال ، سوى أهمية ثانوية ، ومن الواجب ان يبقى خارجيا بالنسبة الى المضمون عنه ؛ والحال ان الرموزة هسي الشكل الذي يوائم هذا المطلب ويلببه على امثل وجه . وهذا ما يعلل كثرة الرموزات في **المناهة الالهية** لدانتي ، حيث يمثل اللاهوت ، على سبيل المثال ، في صورة حبيبته بياتريس . لكن هذا التشخيص - وهذا سر جماله - فضفاض ويحتل مكانا وسطا بين رموزة بخصر المعنى وبين تجلر (٢٤) للمرأة التي احبها في حدائته . كان في التاسعة من العمر حين رآها للمرة الاولى؛ وقد خيل اليه انه لا يعاين ابنة رجل فانر ، بل بنتا من بنات الله . والتهمت طبيعته الإيطالية الحارة غراما بها ، ولم تنطفئ شعلة هذا الهوى فيه قط . وبعد ان تبددت احلى آماله بموت حبيبته (٢٥) ، احس بقريحة الشعر تستيقظ فيه ، فاشاد لما يمكن ان نسميه بدبائنه الذاتية الحميمة نصبا كان في الوقت نفسه اروع اعمال حياته .

### - ٣ -

#### الاستعارة ، الصورة ، التشبيه

يتألف النوع الثالث من الانواع التي هي موضوع دراستنا في

- ٢٤ - التجلي : نضر الوجه ؛ وبحسب العقيدة المسيحية ، تجلى المسيح  
ثلاثة من تلاميذه في حال من المظلمة والاشراق على جبل طابور . «م»  
٢٥ - معلوم ان بياتريس (واسمها الكامل بياتريس بورديناري) ماتت من  
خمس وعشرين ربيعا (١٢٦٥ - ١٢٩٠) . «م»



هذا الباب ، بعد اللفز والرموزة ، من الصورة بوجه عام . فاللفز يخفي المدلول ، المعروف والمراد في ذاته ، وهمه الاول ان يكسوه بقسمات متنافرة ، بعيدة في كثير من الاحيان عن طبيعته الحقيقية . اما في الرموزة ، بالمقابل ، فيكون جلاء المدلول هو الهدف الرئيسي ، بحيث يختزل التشخيص ومحمولاته الى محض اشارات . والحال ان الصورة ، او المجاز بوجه الاجمال ، تجمع بين وضوح الرموزة وبين شفاف اللفز بالسر ، اذ تعطى المدلول المدرك بوضوح من قبل الوعي كساء خارجيا لا يمت اليه الا بصلة قري بعيدة ، ولكن من دون ان يطرح معضلات تستوجب الحل ، وذلك باستخدام صورة مجازية يتجلى من خلالها المدلول الممثل بكل جلاء ، مما يتيح للوعي ان يتعرفه كما هو .

## ١ - الاستعارة

تشتمل الاستعارة *Métaphore* ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها، على جميع خصائص الرموزة ، بمعنى انها تعبر عن مدلول واضح في ذاته بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيني تشابه وتمت اليه بصلة قري ما . لكن بينما يقوم في المشابهة بما هي كذلك انفصال بين المدلول بحصر المعنى وبين الصورة، لا يكون لهذا الانفصال من وجود في الاستعارة الا افتراضيا ، ومن دون ان يطرأ جهارا . ولهذا ارتأى ارسطو ان الفارق بين المشابهة والاستعارة يكمن في انطواء الاولى على «كيف» لا وجود له في الثانية . فالتعبير الاستعاري ليس له سوى وجه واحد ، هو الصورة ؛ اما المدلول بحصر المعنى فينبثق من المجموع الذي تؤلف الصورة جزءا من اجزائه ، ويكون انبثاقه هذا مباشرا ، من دون ان يكون هناك داع لتجريد واستنباطه من الصورة . فحين

نسمع على سبيل المثال بتعابير من اشباه : «نضارة الوجنات الربيعية» او «بحر من الدموع» ، لا يسعنا الا ان نفهم هذه التعابير بمعناها المجازي ، لا بمعناها الحقيقي ، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التاويل المجازي . اما في الرمز والمرموزة فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية الى هذا الحد . فالحكماء والعلماء والعارفون هم وحدهم الذين يستطيعون ان يكتشفوا مدلولاً رمزياً فسي الدرجات التسع للسلم المصري وغير ذلك من الاشياء المشابهة . بل نراهم يشتبهون ويبحثون عن الرمزي والمجازي في اشياء لا تحتل شيئاً من هذا القليل ، كما حدث مرة لصديقي كرويزر ، وكذلك للانفلاطونيين المحدثين ولشراح دانتى .

ان يكن مضمار الاستعارة واسعا وتنوع اشكالها لامتناهيا ، فان تعيينها بالمقابل بسيط . فهي مشابهة شديدة الاقتضاب ، لا يقوم فيها تعارض بعد بين الصورة والمدلول ، بل تكون الصورة هي المقدمة فيها على المدلول في الاهمية، بينما المدلول **يخسر المعنى** شبه مخنوق ؛ ولكن حتى وان يكن هذا المدلول غير معبر عنه بجلاء ووضوح ، فمن الممكن تعرفه بيسر وسرعة من خلال المجموع الذي تؤلف الصورة جزءاً منه .

لكن بالنظر الى ان المدلول المقدم في هذا الشكل الصوري لا ينبثق الا من المجموع ، فليس له ، وهو المعبر عنه مجازياً ، ان يدعي لنفسه قيمة الانتاج المستقل . بل هو كان ويبقى نوعاً ثانوياً تماماً ، ولا يمكن للاستعارة ان تكون ، مثلها مثل جميع الانواع التي تكلمنا عنها ، بل اكثر ، سوى زخرف خارجي لعمل فني اصيل حقاً .

واكثر ما يكون استخدام الاستعارة في اللغة المنطوقة التي يمكننا ، من هذه الزاوية ، ان نرى اليها في مظاهر شتى . فكل لغة اولاً تنطوي ، بما هي لغة ، على عدد كبير مسن الاستعارات . وآية ذلك ان اللفظة ، التي لا يكون لها في بادئ

الامر سوى مدلول حسي في المقام الاول ، تكتسب على المدى الطويل مدلولاً روحياً . ففعل «ادرك» و«عقل» ، وبوجه عام جميع المصطلحات العلمية ، كان لها في بادئ الامر مدلول حسي محض ، ثم جرى التخلي عن هذا المدلول وتم استبداله رويداً رويداً بمدلول روحي .

لكن استعمال اللفظة يمحو عنها شيئاً فشيئاً صفتها المجازية، فتغدو الاسم الحقيقي للشيء الذي ما كانت تعنيه من قبل الا مجازياً . وبفعل العادة لا يعود الناس في النهاية يميزون بين الصورة والمدلول ، وبدل ان تعرض الصورة نفسها بما هي كذلك لادراكنا الحسي تكشف لنا مباشرة عن مدلولها المجرد . فحين نستخدم على سبيل المثال كلمة «عقل» بالمعنى الروحي ، لا يخطر لنا ببال الفعل المعني ، فعل العقل باليد . ومن السهل التمييز في اللغات الحية ، بين الاستعارات بحصر المعنى وبين الاستعارات التي غدت من كثرة الاستعمال تمايز دارجة ليس فيها من المجاز شيء . لكن هذا التمييز اشد صعوبة في اللغات الميتة ، على اعتبار ان القول الفصل هنا لا يمكن ان يرجع الى علم الاشتقاق وحده ، بالنظر الى ان المطلوب ليس اكتشاف الاصل الاول للفظ من الالفاظ وتطورها اللغوي ، بل معرفة ما اذا لم تكن هذه اللفظة ، التي تبدو وصفية ، رسمية (٢٦) ، وذات معنى عيني ، قد فقدت مدلولها الحسي الاول وذكرى هذا المدلول بالذات اثناء تطور اللغة وبفعل استعمالها بمعنى روحي .

ومتى ما كان كذلك هو واقع الحال ، يفدو من الضروري إعمال الخيلة الشعرية لاكتشاف استعارات جديدة . ويتمثل الجهد الرئيسي في هذه الحال في اضفاء شكل حسي على

ظاهرات واوضاع وافعال تنتمي الى دائرة عليا ونقلها بالتالي الى دائرة ادنى ، ولكن من خلال لباس مدلولات هذا المستوى الادنى صوراً واشكالاً مقتبسة من مدلولات المستوى الاعلى . ومن هذا القبيل ان العضوي ، مثلاً ، ارفع قيمة من اللاعضوي ، فاذا ما عبرنا عن الجامد بالفاظ حية تكون قد رقينا به الى مستوى اعلى . يقول الفردوسي : «ياكل حد سيفي مخ الاسد ويشرب دم المقدم القاني» . هذا المفعول عينه نلاحظه ، وان بمزيد من الحدة ، اذا ما تجسد الطبيعي والروحي في شكل ظاهرات روحية ترفى بهما وتسيغ عليهما سموا . هكذا درجت المادة على الكلام عن «مروج ضاحكة» و«سيول غاضبة» ، ويلجا كالدرود (٢٧) الى الطريقة نفسها وللغاية ذاتها حين يقول : «تثن الامواج تحت وطاة السفن» . فما هو خاص بالانسان يستخدم هنا في التعبير عما هو طبيعي . وقد كان شعراء رومان قد لجأوا ايضا الى استخدام استعارات من هذا القبيل ، كقول فرجيليوس (٢٨) مثلاً (الزراعات ، الكتاب الثالث ، البيت ١٣٢) : «quum

---

٢٧ - كالدرود دي لاباركا : شاعر مسرحي اسباني ، ارفع بالمرح الى القمة ، وله هزليات تاريخية ودينية ، ومنها «الحياة حلم» و«عبادة الصليب» و«الساحر المحجوب» ، تتفق مؤلفاته بمنف اهواء ابطالها وبطموحهم الى الشرف (١٦٠٠ - ١٦٨٨) . «م»

٢٨ - بوبليوس فرجيليوس ماريو : اعظم شعراء اللاتين ، كان من اصل متضع ودرس في روما وميلانو وبدأ نجمه يلعب في حلقة آسينيوس بوليوسو الفكرية (الرعائيات) ، وسار صديقاً لاوكتافيوس وانتقل الى روما حيث نشر (الزراعات) ، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها هي الايالة - وثائره في الاداب العربية عظيم (٧٠ - ١٩ ق.م) . «م»

» graviter Tunsis gemit Area Frigibus « (٢٩) .

وعلى العكس من ذلك ، يمكن للروحي أن يفدو في مثناول الإدراك بواسطة صور مستعارة من العالم الطبيعي .

لكن من يسلك هذا المسلك يقع بسهولة في حبال التحذلق والتصنع والتلاعب بالالفاظ ، وعلى الاخص اذا ما صورّ الهامد في ذاته منخفا واذا ما عزيت اليه ، ناهيك عن ذلك ، وبجدية تامة ، نشاطات روحية . والطلّيان بوجه خاص هم الذين تفتنوا وبرّزوا في اشياء هذه البهلوانيات ، وحتى شكسبير لم يدر لها ظهره على الدرام : انلا يضع في ويتشاور الثاني ( الفصل الخامس ، المشهد الاول ) على لسان الملك لحظة افتراقه عن زوجته القول التالي : « حتى السنة الذهب العديمة الاحساس ستعاطف مع النبرة الكثية للكلمات المؤثرة ، ومن فرط ما ستسيل دموعها تاسيا وإشفاقا ستخمد نارها ؛ فاذا ما حالت رمادا او فحما اسود ، فستظل تبكي الملك المشروع لك خلع عن عرشه » .

فيما يتعلق اخيرا بهدف الاستعارة واهميتها ، يحق لنا ان نتساءل ، بالنظر الى ان الكلمة بحصر المعنى تعبير مفهوم فسي ذاته والاستعارة تعبير آخر عنه : ما الفائدة من هذا التعبير المزدوج ، او - والامر سيان - ما الجدوى من الاستعارة التي ما هي ، في واقع الامر ، الا تعبير بديل ؟ يقال عادة ان الاستعارات تستخدم لإضفاء المزيد من الحيوية على التمثيل الشعري ، ولهذا السبب اوصى هينه Heyne بوجه خاص باستعمالها . وهذا يعدل القول بأن الاستعارة تسهل على الحدس والإدراك فهم التمثيل الشعري اذ تجرد اللفظة العامة من إنهاها وعدم دقتها ،

٢٩ - باللاتينية في النص ، ومعناه : كلما ضربت بقوة انثت الارض غللا .

وكذلك من تجريدها . ومهما يكن من امر فان الاستعارات هي بكل تأكيد أكثر حيوية من التعابير الدارجة التي ليس لها سوى معنى حقيقي ؛ لكن الحياة الحقّة لا ينبغي البحث عنها فسي الاستعارات المنفردة أو المترافقة التي لا مرأى في أن طابعها المجازي قد يشتمل على عناصر تدخل على التعبير جلاء ووضوحا ودقة أكبر ؛ لكن حين يضاف هذا الطابع الاستعاري على التفاصيل كافة، لا تكون النتيجة في أغلب الأحيان إلا إنقال المجموع وسحقه تحت وطأة ثقلها .

وكما سنرى عما قليل عندما سنلخص التشبيه ، ينبغي أن نرى في الاستعارة تظاهرا لحاجة الروح والنفس إلى عدم الاكتفاء بالبسيط ، بالعتاد ، بالعادي ، وإلى الارتفاع والتسامي طلبا لمزيد من العمق ، وإلى التوقف عند الفروق ، وإلى توحيد ما هو منفصل . لكن هذه الحاجة إلى الربط والتوحيد تفسر بدورها بعدد من الأسباب .

فالمقصود الأول هو فعل **تقوية** . فالمعاطفة والهوى ، إذا ما طغيا وتاجعا ، استحوذت عليهما الرغبة ، من جهة أولى ، في التعبير على نحو ملموس عن القوة التي تدب فيهما ، ومن الجهة الثانية ، في تظهير جيشانهما والإبانة في الوقت نفسه عن ثباتهما وديمومتها بواسطة تمثيلات متنوعة وصور متعددة ، ولكن تجمعها فيما بينها صلة نسب وقربى ، مع الانتقال من واحدة إلى أخرى وتقريب الواحدة من الأخرى ، وباختصار ، تقوية بعضها ببعضها الآخر . هاكم ، على سبيل المثال ، ما تقوله جوليا في **عبادة الصليب** لكالدرون ، حين يقع نظرها على جثة أخيها الذي لقي مصرعه وحين يهب واقفا أمامها عشيقها أوزيبو ، قائل ليزاردو : « كم أتمنى لو استطعت اغماض عيني عن مرأى الدم البريء الذي يصرخ مطالبا بالانتقام ، مهرورقا في سبيل من القرنفل الأحمر . كم بودي لو أجد ما يعزرك في الدموع

التي تسفحها : افليست الجراح والميون **الواها** لا تنطق  
بالكذب ؟ ، الخ .

وحين تهم جوليا بأن تهب نفسها له ، يتراجع مذمورا ويهتف  
بمزيد من الانفعال : « من عينيك تندفق **السنة لهب** ، زفير  
تهدئك **محرق** ، وكل قول من اقوالك **بركان** ، وكل شعيرة  
**ومضة** ، وكل كلمة **موت** ، وكل مداعبة من مداعباتك **جحيم** .  
فرانصي ترتعد عند مرأى الصليب ، هذا الشعار الرائع ، على  
صدرك » .

انه جيشان النفس التي تستبدل الموضوع المدرك مباشرة  
بموضوع آخر ، والتي تلوب بحثا عن أنماط تعبير متجددة على  
الدوام لتظهر عنفها .

وتجد الاستعارة أيضا مسوغها ومبرر وجودها في الواقعة  
التالية : فحين يستغرق الروح ، المنصاع لخلجة داخلية ، في  
تأمل مواضيع وأشياء مالوفة ، يتعجل ويتلهف الى التحرر من  
خارجيتها ، فيبحث عن **ذاته** في هذه الخارجية ويضفي عليها  
صفة الروحية . وهو يتوصل الى ذلك بإحاطته ذاته بإحاطته  
هواه بهالة من الجمال وتبدليه على هذا النحو على قدرته على  
اعطاء ذاته تعبيراً يرقى به الى ما فوق الإدراك المباشر .

لكن قد تكون الاستعارة أيضا نتاج خيال مبدع جامع بعدد  
على الدوام في اثر ادراك عيني أكثر فأكثر مقاربة، لانه لا يستطيع  
ان يمثل موضوعا ما في شكله العادي وأن يتصور مدلولاً ما في  
بساطته غير المزخرفة بالصور . كما قد تكون الاستعارة نتيجة  
لجموح العصف الذاتي الذي يلس قياده ، هرباً من المحيط  
العادي ، لإغواء أخاذ يترأى له معه انه لن يقر له قرار ولن يهنا  
له حال ما لم ينجح في اكتشاف سمات وقسمات متشابهة بقدر  
او بأخر في الأشياء الأكثر تنافراً ، وفي تحقيق مقاربات - غالباً  
ما تمتع على الدهشة - بين هذه الأشياء .

يخلق بنا ان نلاحظ في هذا الصدد ان كثرة الاستعارات

يمكن ان تشكل خطا فاصلا بين الاسلوبين القديم والعصري اكثر منها بين الاسلوبين النثري والشعري . فليس الفلاسفة الاغريق ، من امثال افلاطون واوسطو ، وليس كبار المؤرخين والخطباء ، من امثال ثوقيديدس (٢٠) وديموستينس (٢١) ، هم وحدهم الذين يكترون ، بالاجمال ، من استعمال تعابير بمعناها الدارج ، بل كذلك الشعراء الكبار ، من امثال هوميروس وسوفوكليس ، وان عمدوا في كثير من الاحيان الى استخدام تشبيهات . والحق ان دقتهم وصرامتهم الجمالية ما كانت تتحمل اي خلط من النوع الذي تنطوي عليه الاستعارة وما كانت تسمح لهم بالخروج عن اسلوبهم المعتاد المتميز بالبساطة والكمال غير المشوب بأي عيب ليجتنبوا عن محسنات بدعية مزعومة ، من ازهار بلاغية . فالاستعارة ترفع الفنان باستمرار على وقف تدفق تملثاته ، وتلهيه عن عمله اذ تدفع به الى ابتكار الصور ورصفها مع انه ليس لها من ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وتوجهه في دروب ومسالك تشط به عن الهدف الرئيسي . وما صرف الاغريق عن الافراط في استعمال الاستعارات هو جلاء اللغة ووضوحها ومرونتها اللامتناهية في النثر ، والحس الجمالي التشكيلي الذي لا يضاها في الشعر .

وبالمقابل، فان الشرق بوجه خاص هو الذي يستخدم وبحاجة

---

٢٠ - ثوقيديدس : قائد ومؤرخ يوناني ؛ له «تاريخ حرب البيلوبونيز» التي اشترك فيها وارخها . يعتبر من اصدق المؤرخين القدامى (٤٦٥-٣٩٥ ق.م) . «م»  
 ٢١ - ديموستينس : سياسي وخطيب يوناني شهير ، استطاع بمثابرته واجتهاده ان يتغلب على عيب النطق متده وان يفدو خطيبا مفوها . وكان ، كسياسي ، خصما لمدونا لفيلبوس المقدوني الذي كان يريد السيطرة على اليونان ، ومن اشهر خطبه «الفيليبات» (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) . «م»



الى ان يستخدم التعبير المجازي ، وبخاصة في الشعر في الحقبة الإسلامية المتقدمة ، وكذلك في الشعر الحديث . ويكثر شكسبير بدوره جداً من استعمال الاستعارات في تعابيره ؛ وتحسن فسي انظار الاسبان ايضا اللغة المبرقشة ، ويدفع بهم حب الاستعارات الى الاسراف والفلو فلا يعرف استعمالهم اياها من حدود ؛ ومن الممكن ان نقول الشيء نفسه . عن جان - بول (٢٢) ؛ اما غوته ، بما عرف عنه من حب الوضوح والتوازن العيني ، فأقل تطرفا في استعمالها . غير ان شيلر يكثر ، حتى في نثره ، من استعمال الصور والاستعارات ، وهذا الاكثار تفسره رغبته في التعبير على نحو مفهوم عن مدركات فلسفية عميقة من دون ان يلجأ الى اللغة الفلسفية بحصر المعنى . وهكذا يتوصل الى ربط التأمل العقلي بالواقع العيني ، بتعبيره عن المدركات الفلسفية بوسائل مستقاة من الحياة العادية .

### ب - الصورة

تقع الصورة بين الاستعارة والتشبيه . وهي تشابه الاولى الى حد نستطيع معه ان نعدّها استعارة متطورة ، وهذا ما يقرب الشقة بينها وبين التشبيه ، من جهة اخرى ، مع فارق واحد وهو ان المدلول في الصورة لا يمكن ادراكه في ذاته وبالتعارض مع الخارجية العينية التي تقام علاقة تشابه صريحة بينه وبينها . وتوجد الصورة متى ما جُمعت معا ظاهرتان او حالتان مستقلتان، تقوم واحدهما مقام المدلول ، وتتولى الاخرى وضع هذا المدلول في متناول الادراك . اذن فالتعيين الاول ، التعيين الاساسي

---

٢٢ - جان - بول : الاسم الذي عرف به يوهان بول فريدرش ريختر :  
 كاتب الماني ، من رواد الرومانسية ، يميل بالحساسية والظرف والتهكم  
 (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . ٤٢



على أمل أن تبهجمكم الاسهم النارية .  
بعض الصواريخ تملو كاسطوانات  
مضينة ، وبعضها الآخر يشتمل  
كما أننا نطلق عددا آخر منها لهوا  
كي نمتع انظاركم .

وبالفعل ، عديدة هي الصواريخ الحارقة التي تغيظ الكثيرين  
وتفرح في الوقت نفسه نخبة الجمهور الذي يطيب له ان يرى  
اواسط الناس واسافلهم ، بعد ان شغلوا لأمد طويل من الزمن  
ارفع المراكز ولم يدعوا صوتا يعلو فوق صوتهم ، وقد اكروهوا على  
إطباق افواههم وقبلوا صافرين برش الماء البارد عليهم .  
لكن في هذه الامثلة الاخيرة يتوضح مظهر جديد للمجاز .  
وبالفعل ، ان فاعلا هو الذي يفعل الفعل هنا ، وينتج اشياء ،  
ويبر بعض احوال ، ويعيش في بعض ظروف ، لكن ليس هذا  
للفاعل هو الذي يأخذ شكلا مجازيا او صوريا ، وانما ما  
يفعله ، ينتجه ، ما يقع له . الفاعل بما هو كذلك مقدم بسدون  
معونة صورة ، وافعاله والشروط التي يفعل فيها فعله هي وحدها  
التي تجرد من معناها الحقيقي لتتلقى شكل تعبير مجازي . وهنا ،  
وكما في الصورة بوجه عام ، ليس كل المدلول هو الذي يفصل عن  
غلافه ، بل الفاعل هو وحده الذي ينحى جانبا ، بينما يتلقى  
المحتوى المتمين للفلان شكلا مجازيا ، ويمثل الفاعل على نحو  
يوحى وكأنه هو الذي ينجز الافعال وينتج الاشياء التي هي المعنية  
في ذلك الشكل الصوري . وهكذا يتلبس الفاعل المسمى شكلا  
استماريا . وكثيرا ما وجه الانتقاد الى هذا الخلط بين المعنى  
الحقيقي والمعنى المجازي ، ولكن لاسباب يصعب تبريرها .

ان الشرقيين بوجه خاص هم الذين يدللون على عظيم الجراة  
في التلاعب بهذا النوع من الصور التي يظنون فيها غلوا شديدا  
حتى انهم يجمعون في حزمة واحدة اشياء غريبة كل الغريبة  
بعضها عن بعض ويكرهونها على التداخل والتناقض . قال حافظ

في بعض شعره : «عجلة الدهر فولاذ دأمر ، والقطرات التي تساقط منها تيجان وأكاليل» . وفي موضع آخر : «السيف الشمسي يسفح على الفجر دم الليل وقد أحرز عليه نصرا مبينا» . وقال ايضا : «لا احد ، مثل حافظ ، أباط الشام الذي كان يحجب وجنتي الفكر ، منذ اليوم الذي شرع فيه بتجميل خصلات عروس الكلمة» . ويبدو أن معنى هذه الصورة هو كالآتي : أن الفكر عروس الكلمة (يقول كلويستوك ، هو الآخر ، أن الكلمة هي الاخ التوأم للفكر) ، ومنذ اليوم الذي شرع فيه بتجميل هذه العروس بكلمات مجمدة ، لم يقتدر أحد اقتدار حافظ على الإبانة عن هذا الفكر المزوَّق بكل جلاله وجماله السافر .

### ج - التشبيه

من الصورة ننتقل مباشرة الى التشبيه . فهنا ، حيث فاعل الصورة مسمّى ، يبدأ البيان المستقل ، غير المجازي ، عن المدلول . لكن الفارق بين التشبيه والصورة يكمن في أن كل ما هو ممثّل في الصورة في شكل مجازي فقط يمكنه في التشبيه ، ومن حيث هو مدلول مجرد يحتل مكانه بجانب الصورة ليُشبه بها ، أن يتلقى ايضا نمطا تعبيريًا مستقلا تماما . أن الاستعارة والصورة يشخصان المدلول ، من دون الإبانة عنه ، بحيث أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة عما تمنيه هذه الصور والاستعارات . أما في التشبيه فسان الصورة والمدلول منفصلان تمام الانفصال واحدهما عن الآخر ، وكل منهما له قوامه المستقل ، وأن تفاوت واحدهما عن الآخر في جلالته ووضوحه ؛ وأما بعد انفصالهما يعقدان بينهما صلات وأواصر ، وذلك لما بينهما من تشابه .

من هذا المنظور يبدو التشبيه في جزء منه وكأنه محض

تكرار ، على اعتبار انه المضمون عينه في شكل مثنى او مثلث او حتى مربع ، وفي جزء آخر منه وكأنه شيء فائض عن الحاجة وممل ، اذ ان المدلول موجود سلفا ولا حاجة به الى اي نمط تشخيص كيما يفهم . اذن من حقنا ان نتساءل بخصوص التشبيه ، وهذا اكثر مما بخصوص الصورة والاستعارة ، عن الفائدة وعن الهدف من استعمال تشابيه مفردة او متعددة . فما هي اهل ، بالفعل ، لبث الحياة في وصف ما او لرفع درجة وضوحه . بل على العكس ، فالتشابه كثيرا ما تثقل الشعر ، وقد تجعله مملا منقرا ، في حين ان الصورة او الاستعارة يمكن ان تتمتع بالوضوح عينه من دون ان تكون هناك حاجة الى رصف المدلول الى جانبها .

من الواجب اذن ان نلتصق الهدف الحقيقي للتشبيه فسي الحاجة التي تساور الخيال المبدع الداعي للشاعر الى ان يبحث للمضمون ، الذي يعي عموميته المجردة ويعبر عنه في هذه العمومية ، عن شكل عيني والى ان يجعله موضوعا لادراك حسي . من هذا المنظور ، يدل التشبيه ، مثله مثل الصورة والاستعارة ، على قدر من الجرأة في التخیل ، بمعنى انه ينشط ، ازاء موضوع ما او وضع ما او مدلول عام ما ، ليجذب الى هذا الموضوع او الوضع او المدلول اشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، ليجذبها الى دائرة مضمون واحد ، لفائدة هذا المضمون ، وليطعم مادته بعالم كامل من تظاهرات متنوعة . وقدرة الخيال هذه على ابتكار أشكال وعلى جمع الاشياء الاكثر تنافرا في حزمة واحدة ، بواسطة علاقات وتركيبات اربية ، هي التي تكمن في اساس هذا التشبيه .

قد ينشط الخيال ويجدد في اثر التشابيه لحض المتعة ، من دون ان يحاول ان يقيم الدليل ، بغنى الصور التي يتكرهها وعظمتها ، الا على جراته وطرافته . وهذا ضرب من جموح الخيال

الذي يلهي ، وعلى الاخص لدى الشرقيين في ساعات الراحة والقبولة ، بفنى ابتكاراته وروعته ويدعو مستمعيه الى مشاركته هذا التبصر ؛ لكن كثيرا ايضا ما تستحوذ علينا الدهشة ازاء السهولة التي يستولد بها الشاعر اغرب الصور ويدل فسي تراكيبه على نباهة تتجاوز في عمقها حس التملح والتندر . ونلقى لدى كالدرين ايضا تشابيه من هذا النوع ، وعلى الاخص حين يصف عظمة المواكب الكبيرة والاحتفالات الكبيرة ، وجمال الخيل والخيالة ، او حين يتكلم عن السفن التي يدعوها تارة بـ «طيور بلا اجنحة» وطورا بـ «اسماك بلا زعانف» ، الخ .

غير ان التشابيه تخدم ايضا هدفا آخر : فهي تتيح للشاعر ان يتوقف عند موضوع معين وأن يجعله مركزا جوهريا لجملة من تمثيلات اخرى بعيدة بقدر او بأخر ، وقادرة على الاعلاء من شأن المضمون المركزي وعلى إسباغ صفة الموضوعية عليه . ومسلك كهذا قد تعلبه على الشاعر اسباب شتى .

فهناك اولا الحاجة الى استبطان المضمون ، الى استدخاله ، الى استملاكه بحيث لا يعود في مستطاع الشاعر ان يحول انتباهه عنه . وسرعان ما نلاحظ ، من هذا المنطق ، فارقا اساسيا بين الشعرين الغربي والشرقي ، وهو عين الفارق الذي سبق لنا التنويه به في معرض كلامنا عن الطولية . فالشرقي ، عندمسا ينمأه مع الموضوع ، يقل تفكيره بنفسه ، ولا يدل لا على دنف وخمول ، ولا على حزن وكآبة . فالفرح الذي يساوره ازاء موضوع تشابيه فرح اكثر موضوعية وذو طابع نظري اشد بروزا . انه ينقل الطرف فيما حوله ، وهو متمالك مشاعره ومسيطر على احساسه ، بحثا في كل ما يحيط به ، وفي كل ما يعرفه وما يحبه ، من صورة لما يشغل روحه ونفسه ولما يهيمن على فكره . اما الخيال ، الحر من كل تركيز ذاتي والبريء من كل حالة مرضية ، فيكتفي ، في التمثيل على اساس من التشبيه ، بالموضوع عينه ، وعلى الاخص متى ما كان تشبيه هذا الموضوع

باجمل ما في الوجود وبأسطع ما فيه قمينا بالإعلاء من شأن جماله هو ويتغير هيئته لتشع نورا وألقا . اما الغرب ، بالمقابل ، فهو اكثر ذاتية ، اكثر دنفا وكآبة ، وأميل الى التشكي والتوجع ، ويلج ، اكثر ما يلج ، على آلامه وأوصابه .

هذا التعميق للمضمون ، هذا الاستفراق في المحتوى يتم ، على الاخص ، لصالح **المشاعر والمواقف** ، وفي المقام الاول عاطفة الحب التي تجد لذة في موضوع اتراحها وافراحها ؛ وبما ان هذه العاطفة مستبدة بالشاعر الى حد يعجزه عن فكك نفسه من إسارها ، فانه لا يكل ولا يمل من استحضار موضوعها في أشكال دائمة التجدد . والعشاق اغنياء كل الفنى بالرغبات والامسال والاخيلة المتقلبة . والى هذه الاخيلة نستطيع ان نعزو التشابه التي يلجأ اليها الحب وغيره من المواقف بمزيد من السهولة كلما استبدت هذه المواقف عينها بالنفس كلها وافعمتها بكاملها . وقد تنغم النفس ، مثلا ، بفكرة موضوع واحد : فم الحبيبة الجميل ، أو عيناها الجميلتان ، أو شعرها الجميل . وهذا ما يحرك الروح الانساني وينشطه ، فتتناوب عليه أحوال من الالم والفرح ، ولا يكون لكل هذا الجيئشان من غرض غير ارجاع كل ما يلقاه في مباحثه ومساميه الى العاطفة اليتيمة التي اتخذت من قلبه مركزا لعالمها . وتكمن اهمية التشبيه في العاطفة ذاتها ؛ هذه العاطفة التي اذا ما تعلمت بالتجربة ان اشياء ومواضيع اخرى في الطبيعة جميلة بدورها او يمكنها بدورها ان تكون مصدرا لآتراح وافراح ، الخ ، جذبت هذه الاشياء والمواضيع جميعا ، بصفة تشابهية ، الى دائرة مضمونها الخاص ، وهذا ما يوسع نطاقه ويزيد في رحابته ويسبغ عليه صفة العمومية .

ان يكن موضوع التشبيه **متفردا وحسيا** تماما ، وان عقدت آصرته على ظاهرات حسية مماثلة ، نجم عن ذلك في كثير من الاحيان تراكم في التشابهية ، وكان هذا التراكم شاهدا على ضحالة

التفكير وعلى عدم نمو الحساسية ، وهذا ما يجعل كثرة التشابه،  
المنصبة في المقام الاول على التواحي الخارجية ، من دون اي  
رابط روحي فيما بينها ، تبدو مملة وغير مثيرة للاهتمام . نقرأ  
على سبيل المثال في **تشيد الانشاد** (الاصحاح الرابع) : «ها انت  
جميلة يا حبيبتى ، ها انت جميلة ، عيناك حمامتان من تحت  
نقابك . شعرك كقطع معز رايش على جبل جلعاد . اسنانك  
كالقطعان المجزوة الصوف الصادرة عن مواردها ، وكل واحد  
منها مئتم وليس بينها عقيم . شفتاك كسلكة من القرمز ، وفمك  
حلو . خدك كفلقة رمانة بين صفائرك . عنقك كبرج داود الحصن  
بمتاريس ، الف محن علق عليها وغيرها من اسلحة الجبابة .  
ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرميان بين السوسن» ، الخ .

بساطة كهذه نلناها في العديد من تشابه اوسيان . وعلى  
سبيل المثال : «انت كالثلج في الارض الرملية . شعرك اشبه  
بسحابة فوق الكروملا ، تلف وتجمد فوق الصخور ، مومضة  
متلألئة تحت اشعة الشمس الافلة . وذراعاك اشبه بالعمودين  
الذين عليهما يقوم منزل فنغال الجبار» .

ومن هذا النوع ايضا ، وان تكن اكثر خطابية ، الكلمات التي  
يضمها اوفيدوس على لسان بوليفيموس (٢٢) **(الامساخات)**، الكتاب  
الثالث عشر ، الايات ٧٨٩ - ٨٠٧ : «لانت اشد بياضا ، يا  
غالاتيا ، من الورقة البيضاء كالثلج التي تنبت عند تخوم المراعي ؛  
لاكثر ازهارا وتنويرا من المروج ؛ ولاعظم مرونة ولدانة مسن  
البان ؛ ولاشد سطوعا من البلور ؛ ولاخف من الجدي الرضيع ؛  
ولاملس من صدفة البحر ؛ ولالطف من شمس الشتاء ومن فيه  
الصيف ؛ ولارهف من الفاكهة ؛ ولاهيف من الدلب المشيق» ، الخ .

---

٢٢ - بوليفيموس : في المتولوجيا الافريقية ، احد الماقلية من لوي  
العين الواحدة . وقد نقما له اوليس . «م»



ولدى كالدرون ايضا تلقى الكثير من امثلة هذه التشابه ،  
وان تكن هذه الغزارة اوفق للشعر الفئاني منها للعمل المسرحي  
الذي لا مفعول لها عليه غير ابطاء حركته وإيقالها اذا لم تكن  
طبيعة الموضوع بالدات هي التي تستلزمها . ومن هذا القبيل  
وصف دون جوان الفصل لامرأة محجبة ، لمحها بالمصادفة وقفا  
اثرها ، وعنها قال في ما قال : «وهذا بالرغم من ان بدا ساطعة  
البياض كانت تمزق بين الفينة والفينة الستر الاسود لهذا  
التقاب الصفيق ، بدا كأنها ملكة الزنابق والسوسن ، يملئ افريقي  
فاحم من شان بياضها الثلجي'...» .

وغير هذه الحال حال النفس التي اذا ما جاشت في أعماقها  
عبرت عما بها بصور وتشابه يتجلى فيها الجانب العميق حقاً  
والروحي من المشاعر المختلجة . وعندئذ يكون واحد من امرين :  
فإما ان تظهر النفس ذاتها من خلال مشهد طبيعي ، وإما ان  
مشهدا طبيعيا معينا يقدو انعكاسا لمضمون روحي . ولدى اوسيان  
ايضا تلتقي العديد من الصور والتشابه الماثلة ، وان يكن عدد  
الاشياء والمواضيع التي يستخدمها على سبيل التشبيه محدودا :  
سحب ، عاصفة ، ضباب ، شجرة ، مجرى ماء ، ينبوع ، شمس ،  
شوك ، عشب ، الخ . يقول مثلا : «رائع هو الحاضر ، يا فنغال !  
انه لكالشمس فوق الكروملا ؛ الشمس التي طال افتقاد الصياد  
لها قبل ان يبصر بها بين السحب والغيوم» (٣٣) . وفي موضع  
آخر : «الم يسمع اوسيان صوتا ؟ اين هو صوت الايام التي  
تصرمت ؟ كثيرا ما تدلف ذكرى الازمان الماضية الى نفسي  
كالشمس الغاربة» . ويقول اوسيان ايضا : «جميلة هي كلمات

---

٣٣ - فنغال : قصيدة نثرية مطولة ألفها مكفرسون (سنة ١٧٦١) وعزما الى  
الشاعر السكوتلندي الاسطوري اوسيان ، ابن فنغال ، ملك مورن . «م»

النشيد ، ولطيفة هي قصص الأزمان الماضية . هذا ما قاله كوشلان . انها لكندى الصباح وظله الوديع على الروابي التي يكلها العز ، ساعة تكون منارة بضوء الشمس الباهت ، والجدول الأزرق جامد في الوادي . ان عودة اوسيان المتكررة الى المشاعر ذاتها والى تشابهها ذاتها تبدو وكأنها تعبير عن شيخوخة مرهقة بالحزن وبالذكريات المؤلمة . فالمشاعر الحانية والحزينة تحبذ التشابه وتستطيعها . وما تريده نفس كتلك النفس ، وما يشر اهتمامها ، لم يعد له من وجود الا في ماضٍ بعيد قصي ؛ لذا نراها تميل بصورة عامة الى الاستغراق في شيء آخر بدل ان تتجلد وتستعيد شجاعتها . وهكذا تتطابق تشابه اوسيان الكثيرة مع هذه الاحوال الدائية ، ومع التصورات الكثيرة في غالبيتها ، ومع الحلقة الضيقة التي يجد الشاعر نفسه مرغما على البحث عنها فيها ، على حد سواء .

وعلى العكس ، وبقدر ما يتركز الهوى، رغم جيشانه وثورانه، على مضمون واحد ، يكون في مستطاعه ان يعبر عن ذاته فسي صور وتشابه عديدة ، تدور كلها حول محور الموضوع ذاته ، وغرضها جميعا تظهر العواطف الدفينة كما لو انها انعكاس . ذلكم هو ، على سبيل المثال ، شأن المناجاة التي تخاطب فيها جوليت الليل ، في مسرحية **روميو وجوليت** ، قائلة : « تعال ، ايها الليل ! - تعال يا روميو ، انت يا نهار في الليل ! على أجنحة الليل ستخط ، كالثلج الهائل على ظهر غراب . تعال ، ايها الليل الوديع الحبيب ! تعال ، وهات معك حبيبي روميو ! وان قضى نجه . فخذ وقطعه وانثر اجزائه : فليسوف يضي على مشهد السماء جمالا يصير معه كل من على الارض عاشقا ليل ولا تعود لديه رغبة في ان يحيي الشمس التي لا جدوى منها » .

وبوسعنا ان نقيم مقابلة بين هذه التشابه ، الفنائية فسي معظمها ، والناجمة عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، وبين

التشابه **الحمية** التي تكثر لدى هوميروس بوجه خاص . فهدف الشاعر الملحمي ، اذا ما ركز على بعض التشابه ، ان يصرفنا عما يعتلج في نفوسنا من فضول وتوقع وترجيح وتوجس عملي ، ان صبح التعبير ، بصدد مآل الاحداث وعاقبة بعض افعال البطل واحواله ، وان يحول اهتمامنا عن طلب الاسباب والنتائج والعواقب ليجعلنا نركزه على ابتكارات هادئة وجمالية يعرضها لحدسنا وكأنها اعمال نحتية . هذا الهدوء ، هذا الصفو ، هذا التجرد عن كل اهتمام عملي محض هو ما يميز كل ما يشيده الشاعر الملحمي على مرأى من أبصارنا ، وهو ما يخلف وقصا اعمق كلما استعار التشابه التي يحيط بها موضوعه الرئيسي من مضمار بعيد وغريب عن المضمار الذي اليه ينتمي هذا الموضوع . لكن الاكثار من استعمال التشابه وتنويعها يهدفان ايضا ، من جهة اخرى ، الى ابراز الموضوع الممثل ، عن طريق مضاعفة تمثيلاته على وجه التحديد ، والى توفير المزيد من الاستقرار والثبات له ، بدل تركه ينساق مع تيار القصيد ودفق الاحداث . هكذا يقول هوميروس ، على سبيل المثال ، عن أخيل وقد تآقت نفسه الى القتال وهب للاقاة اينئوس ( **الإلياذة** ، الفصل العشرون ، الايات ١٦٤ - ١٧٥ ) : «دنا وكأنه اسد هزير يحلم الرجال بصرعه ، وقد التأم شمل الناس من حوله . وتقدم أولا بادي الازدراء ، ولكن حين مسه احد اولئك المراهقين المقاتلين بحرته ، استدار نحوه فاغر الشدق ، واسنانه ترغسي زبدا ، وقلبه القوي ينتفض في صدره . ويقنبرته ضرب على جنبه وخاصرته ليحمس نفسه على القتال . وتقدم ، والوعيد يتطاير شررا من عينيه ، وفؤاده ملؤه الإقدام ، متسائلا بينه وبين نفسه عما اذا كان سيجندل واحدا من اولئك الرجال ام انه سيلقى حتفه من اللقاء الاول . هكذا اندفع أخيل ، لما يمتل بين جنباته من قوة وبسالة واقدام ، للاقاة اينئوس ، البطل الصندي » .

ويقول هوميروس ايضا عن بالاس (٢٤) (الإلياذة ، الفصل الرابع ، البيتان ١٣٠ - ١٣١) حين حولت اتجاه السهم الذي سددته بانداروس الى مينيلاس (٢٥) : «لم تنسه ، بل حولت اتجاه السهم القاتل ، وكأنها ام تذب ذبابة تهدد بإيقاظ ابنها النافي» . ويضيف بعد آيات قليلة ، حين جرح السهم مينيلاس فعلا (الآيات ١٤١ - ١٤٦) : «مثل امرأة من ميونيا او كاريا تخضب العاج بالارجوان ليكون مجنا للخيل ؛ لكن المجن بقي حبس القصر ، وما اكثـر الفرسان الذين ودوا لو يحملونه ؛ لكنه بقي حبس القصر ليكون زينة للـك وحلية للحصان ، وليزيد مجد الملك مجدا : هكذا سال الدم على طول فخذ مينيلاس » ، الخ .

لم نتكلم الى الان الا عن التشابه المتولدة عن نشاط مخيلة فياضة او عاطفة فائقة العمق تتوغل في موضوعها ويتوغسل موضوعها فيها ، او كذلك عن مواضيع فائقة الاهمية تستدعي ، بحكم اهميتها بالذات ، ان تنشط المخيلة اقصى نشاطها . والى هذه المصادر نستطيع ان نضيف مصدرا آخر يتعلق بصورة رئيسية بالشعر المسرحي . فعضون المسرح اهواء متصارعة ، واعمال ومواقف حماسية ، وتحقيق رغبات دفينية ؛ والمسرح ، بدل ان يسرد هذا المضمون سردا ، كما يفعل الشعر الملحمي ، في شكل احداث متحققة ، احداث باتت ملكا للماضي ، يجعلها تتم على مرأى منا ومسمع ، وعلى ايدي اشخاص يتصرفون في ظاهر الامر بملء الاستقلال ، ولا ينصاعون لغير عواطفهم ، من دون ان يتدخل الشاعر بينهم وبين الاحداث التي يفترض فيهم انهم صانعوها . وعلى هذا الاساس قد يكون مباحا لنا القول بأن الشعر المسرحي هو الشعر الذي يستلزم اقصى قدر من الفطرة

٢٤ - بالاس : قلب الالهة الهنا . «م»

٢٥ - مينيلاس : ملك الاخيين ، مؤسس اسبارطة ، وزوج هيلانة . «م»

والتلقائية في التعبير عن الاهواء ، وان عنف هذه الاهواء ، سواء  
اكانت من باب الالم ام الرعب ام الفرح ، الخ ، لا يتضمن  
تشابه ، وذلك بحكم الصفة الطبيعية لتعبيرها . لذا ، فان وضع  
استعارات وصور وتشابه ، الخ ، على لسان افراد مستغرقين  
بجماع شخصيتهم في العمل ، افراد لا هم لهم غير ان يعبروا  
بافعالهم عما يجيش في عالمهم الداخلي ، يعني سلوك ابعد الطرق  
عن الطبيعة وتشويش تطور المأساة . فمن شأن التشابه ، في  
هذه الحال ، ان تصرف انتباهنا عن الموقف المباشر وعن الاشخاص  
الفاعلين والشاعرين الذين يخلقون هذا الموقف او يواجهونه ، وان  
تحوّله الى شيء غريب عن الموقف وخارجي عنه ، الى اشياء لا  
تدخل في عداده بملء معنى الكلمة ، ولهجة الحوار هي التي تمنّي  
بنتيجة ذلك من لجم وقطع مزجج وصبب الاحتمال . وهكذا  
وجدنا المواهب الشابة في المانيا ، يوم سعت الى التحرر من افلال  
الميل الفرنسي الى البلاغة، تنظر الى الاسبان والطلّيان والفرنسيين  
على انهم مجرد فنّانين يضعون على السنة اشخاص مسرحياتهم  
مبتكرات مخيلتهم هم ، ويعزّون اليهم روحهم هم ، ومواضعاتهم  
وتقاليدهم هم ، وفصاحتهم الطلية هم ، وهذا في اوضاع  
ومواقف كان يفترض الا يطلو فيها صوت على صوت الاهواء  
المضطربة وتعبيرها الطبيعي . وهكذا طرقت اسماعنا في الكثير  
من مسرحيات تلك الحقبة ، وامثالا لطلب العفوية هذا ، صيحات  
العواطف ، متبوعة بعلامات تعجب ونقاط وقوف ، بدلا من اسلوب  
اللقاء القديم المتميز بالجزالة والسمو ، والغني بالصور  
والتشابه . وانطلاقا من المبدأ عينه اخذ نقاد انكيز على شكسبير  
اكثاره من التشابه التمثيلية التي يضعها على السنة اشخاصه ،  
بينما هم في ذروة الالم ، وفي وقت لا يترك فيه جموح العاطفة  
اي مكان للتفكير الهادئ الذي يقتضيه ، على ما هو ظاهر للعيان ،  
التشبيه . وصحيح ان الصور والتشابه التي يلجأ اليها شكسبير

صعبة الاحتمال وكثرتها مجاوزة للحد احيانا ، ولكن صحيح ايضا ،  
بوجه الاجمال ، ان التشابه تستأهل ، حتى في الفن المسرحي ،  
مكانا مرموقا ، ومن شأنها ان تحدث وقعا وتأثيرا .

وبالفعل ، حين تتوقف العاطفة عند تشابهه ، وهي المستغرقة  
بتمامها في موضوعها وغير المستطعية من إسهاره فكاكيا ، لا يكون  
للتشابه من هدف ، في المضممار العملي لسيرورة الاحداث ،  
سوى ان تظهر للعيان ان الشخصية ليست مأخوذة بتمامها في  
دوامة الموقف الذي هي فيه ، او في دوامة العواطف والاهواء  
التي تمتلئ في صدرها ، بل تعرف ، من حيث هي طبيعة نبيلة  
وراقية ، كيف تسيطر على الموقف وتقهقر اهواءها . فالهوى يغفل  
النفس ، ويحبسها في ذاتها ، ويفرض عليها تركيزا محدودا ،  
ويجعلها ان لم نقل خرساء ، فعلى كل حال عاجزة عن الابانة من  
ذاتها الا بالفاظ من مقطع واحد ، ويضعها في حال من الجيشان  
المفكك المشوش . بيد ان النفس كبيرة بما فيه الكفاية ، والروح  
قوي بما فيه الكفاية كيما ترتفع الشخصية فوق ذلك التحديد  
وتسيطر على الحماسة التي تهزها وتناجح نارها فيها ، مدللة  
بهذه السيطرة على صفو هادئ جميل . وتحرر النفس هذا هو  
ما تعبر عنه التشابه على نحو شكلي تماما احيانا . فهي تتيح  
للشخصية ان تحافظ على هدوئها العميق وقوتها ، وأن تبقى  
مسيطرة على ذاتها ، وهي تفعل ذلك بإتاحتها لها امكانية تحويل  
الها ووجعها الى موضوع ، او امكانية التقائها ذاتها نظريا في  
مواضيع خارجية ، او امكانية استخدامها لسخرية رهبة ضد  
ذاتها فتروح تتأمل بهدوء دمارها الذاتي كما لو انه حدث لا يضيها  
مباشرة . في الشعر اللحمي ، يتولى الشاعر بنفسه ، كما كنا  
رأينا ، تأمين الهدوء النظري للمستمع على نحو ما يتطلبه الفن ،  
وتكون وسيلته الى ذلك اعتماد تشابهه تمثيلية ووصفية ؛ امسا  
في الشعر المسرحي فان الاشخاص الفاعلين ، اي الممثلين ، هم  
الذين يقومون مقام الشعراء والفنانين ويسلكون مسلكهم .

فيحولون حياتهم الداخلية الى موضوع ، وييقون على درجة كافية من القوة ليقولوا هذا الموضوع وليزودوه بشكل ، وليكشفوا لنا على هذا النحو عن نبل عواطفهم وقوة انفسهم . ذلك أن هذا الفوص في شيء آخر ، في الاشياء الخارجية ، يمدل هنا تحرر الحياة الداخلية من الاهتمامات العملية البحتة او من مباشرة العاطفة ، وتوجهها نحو اشكال حرة نظريا . هكذا يعاود التشبيه للتشبيه ، كما وصفناه اعلاه ، ظهوره ، لكن على نحو اكثر عمقا ، وذلك بقدر ما يشكل هذه المرة وسيلة للتغلب على موقف صعب وللتحرر من سلطان هوى من الاهواء .

هذا التحرر يتم على مراحل عدة ، ولدى شكسبير نجد اغلب امثله .

حينما تواجه النفس خطر مصيبة كبيرة تهدد بان تهزها هزا عنيفا ، وحينما تحس فعلا بالالم القرين بهذا المصير السذي لا منجاة منه ، تدلل هذه النفس على ابتدال كبير فيما لو جنحت الى إرخاء العنان للآنين والشكوى ، والى التعبير بصوت عالٍ عن خوفها والمها وبأسها ، متخيلة انها واجدة في ذلك تسكينا وتفرجا . اما اذا كانت الروح اقوى وأنبى ، نراها على العكس تكبت أنينها وتسعى الى السيطرة على الالم الذي يجعله أسيرها ، فتحفظ لنفسها على هذا النحو حرية التواصل مع ما هو خارجي عنها لتحوله ، من ثم ، الى صورة عن مصيرها الذاتي . عندئذ يرتفع الانسان فوق الالم ، يسمو عليه ، لا يعود يتماهى وإياه ، بل على العكس يتميز عنه ويفترق ، وهذا ما يتيح له ان يتوجه نحو مواضيع اخرى يربطها بعواطفه وكأنها موضوعية تمت اليها بصلة نسب وقربى . هكذا يهتف المجوز نورثمبرلند في مسرحية شكسبير **هثري الرابع** ، وقد بلغ به الالم ذروته ، اذ سأل الرسول الذي جاء ببلقه نبأ وفاة «برسي» عن حال اخيه وابنه ، فما حار الرسول جوابا : «انت ترتعد ، وشحوب وجهك بنيتي رسالتك

خيرا مما ينبتني بها لسانك . ان رجلا مثلك ، مضى ، مرهقا ،  
مبهور الانفاس مثلك ، كابي النظرة ، متفطرا قلبه الالم مثلك ، قد  
ازاح ستار بريام (٣٦) في غنمة الدجى لينبلغه ان نصف طروادته  
قد احترق . لكن بريام رأى النار قبل ان ينطلق اللسان ...  
اعني انني علمت موت عزيزي برسي قبل ان تبلغني آياه .

صحيح ان ريتشارد الثاني ، الذي كتب عليه ان يكفر عن  
طيش شبابه في زائل ايامه السعيدة ، يفصح عن كل الالم الذي  
يرهق نفسه ويكبلها ، ولكنه يحتفظ مع ذلك بالقدرة على موضحة  
هذا الالم في تشايبه دائمة التجدد . والشئ المؤثر والطفلي في  
شكوى ريتشارد انه يعبر عن الاله موضوعيا في صور اخاذة ، من  
دون ان يمنعه هذا اللعب مع ذلك من الاحساس بعمق الاله . يرد  
مثلا على هنري الذي سألته تاجه ، فيقول : «هاكه يا ابن العم ،  
هاك التاج . لتكن يدي في جانب ، ويدك في الجانب الآخر .  
واعلم ان التاج الذهبي يشبه بشرا عميقة يغرف منها الماء  
بدلوين متناوبين ، واحدهما يرقص على الدوام في الهواء ، بينما  
الآخر في القاع ، مثقل بالماء ؛ هذا الدلو الذي في القعر هو أنا ،  
في الدموع غارق ، وبالحنن طافح ، بينما انت في الاعالي ، في  
الهواء الطلق تحلق» .

قد يحدث ، ثانيا ، ان تسمى شخصية ، سبق لها ان تماهت  
مع اهتماماتها والها ومصيرها ، الى فصم هذه الوحدة باللجوء الى  
تشايبه ؛ وانما بقدر ما تدلل على انه ما يزال في مقدورها ان تلجا  
اليها تكثر فرصها في الحصول على تحررها . في هنري الثامن ،  
تهتف الملكة كاترينا ، وقد هجرها زوجها ووقعت فريسة حزن

---

٣٦ - بريام ، في الميتولوجيا الاثرية ، آخر ملوك طروادة ، والد هكتور  
وبارس وناساندرا ، نزل أخيل منذ رجائه واماد اليه جنسان هكتور ، وقتله  
برموس بعد سقوط طروادة . «٢»



عظيم : «انا اتمس امرأة في العالم ، حطت بي الافئدة في مملكة ليس لي فيها رحمة او صديق او أمل . مملكة لا يبكي فيها اي قريب لي على مصري ومآلي . ولم يحجز لي فيها اي قبر . وكالزنبقة التي كانت ملكة منورة في حقل ، يجب ان اخفض راسي واسلم الروح» .

وابلغ من ذلك ايضا التعنيف الذي ينهال به بروتوس الغاضب في يوليوس قيصر على كاسيوس الذي كان حاول ان يستشيرهمته : «اواه ! انت تذكرني ، يا كاسيوس ، بحمل ليس لغضبه من قوة ومدة اكثر مما لشرارة النار التي تقدها حصاة : يتلقى الضرب مرارا وتكرارا ، فتقذح شرارات غضبه السريعة الانطفاء ، ثم لا يلبث ان يستكين» .

وان يكن بروتوس قد لجأ في هذه الظروف الى التشبيه ، فهذا ابلغ دليل على انه كان قد بدأ يلجم غضبه ضد كاسيوس ويتحرر من سلطانه عليه .

ان مقترفي الجرائم من شخصيات مسرح شكسبير هم ، بوجه خاص ، الذين يرتفعون بانفسهم ، بما أوتوا من رحابة فكر، وسواء أفي حال البلوى ام في حال الجريمة ، فوق هواهم الوضع ، بدل ان يبقوا ، كما في المآسي الفرنسية ، اسرى التجريد ، يرددون القول بينهم وبين انفسهم بلا كلل بانهم لا يريدون بعد اليوم ان يكونوا من المجرمين . فشكسبير يعطيهم ايضا قوة الخيال التي تتيح لهم ان يتصوروا انفسهم وان يحسوا بدواهم وكأنهم غرباء عن انفسهم . ينطلق مكبث ، على سبيل المثال، وقد أحس بدنو ساعته، بهذه الكلمات التي ذاعت شهرتها: «اليك عني ، اليك عني ، ايها النور السريع الانطفاء ! ما الحياة الا طيف شريد يحتل خشبة المسرح لساعة من الزمن ثم يتوارى عن الانظار الى الابد . ما الحياة الا قصة يرويها امرؤ ابله ، مليئة بالصخب والجلبة ، ولكن لا معنى لها البتة» . وكذلك حال

الكاردينال ولسي في هنري الثامن ، اذ يهتف وقد سقط السى  
الدرك الاسفل بعد كل ما كان له من عظمة : «وداعا ، وداعا  
طويلا ، يا عظمتي ! هذا ما كتب على الانسان . في يوم ، تفتح  
براعم الامل وتزهر ؛ وفي الفداة يدرك أوج النضارة ويتدثر  
بدثار ضارب الى الحمرة ؛ وبعد غد ياتي الصقيع على حين  
فجأة ؛ وفيما الانسان راسخ الايمان ، وهو على حال من الفبطة  
والثقة بالنفس ، بان سمادته على وشك ان تنضج ، ياتي الصقيع  
ليقتل الجدور ، فيسقط سقوطي انا» .

هذا التوضع وهذا اللجوء الى التشابه يكمن مصدرهما في  
الهدوء وتمالك النفس اللذين يتيحان للشخصية ان تجد لهما  
متنفسا ومنفرجا وهي في ذروة الالم والانحطاط . هكذا تقول  
كليوباترا لشارميون ، بعد ان تضع على صدرها الانمي القائلة :  
«صمتا ، صمتا ! الا ترين على صدري رضيعي يرضع لبنه وهو  
نائم ؟ وديع كالبلسم ، ناعم كالنسيم ، ودود اليف» . فلدشة  
الثعبان ترخي الاعضاء بوداعة يتراى معها للموت نفسه انه ليس  
موتا ، بل مجرد وسن وسبات . وهذه الصورة تصلح في الواقع  
لان تكون معيارا لتحديد الطبيعة المسكنة لهذه التشابه ولبيان  
خصائصها .

- ج -

## زوال الفن الرمزي ،

### القصيدة التعليمية والشعر الوصفي

#### المقطعات الابغرامية القديمة

حددنا الفن الرمزي بانه شكل من الفن لم يتوصل فيه بعد

المدلول والتعبير الى التداخل ، الى الانصهار الكامل . وعلى هذا ، فقد عاينا في **الرمزية اللاواعية** عدم تطابق بين المضمون والشكل **في ذاته** ، بينما يظهر عدم التطابق هذا **بجلاء** في الفن **الجميل** ، على اعتبار ان المدلول المطلق ، اي الله ، وواقعه الخارجي ، اي العالم ، ممثلان على نحو سافر في مظهر تلك العلاقة السالبة . وبالمقابل ، فان المظهر الآخر من الرمزية هو الذي بدا لنا انه يلعب دورا هاما في جميع اشكال الفن هذه : نعني به التوافق بين المدلول وبين تظهيره العيني ؛ فهو دور مطلق في الرمزية البدائية التي لا وجود فيها بعد للتعارض بين المدلول وشكله العيني ؛ ودور اساسي في الجليل الذي يحتاج ، كما يعبر عن الله بصورة غير مطابقة فحسب ، الى ظاهرات الطبيعة والى الصروف الطارئة على حياة شعب الله المختار واعماله . اما السمة المميزة السائدة في الفن التشابهي اخيرا فليست هي ، كما في السابق ، عدم التطابق بين المدلول والشكل ، بل علاقتهما الذاتية والصفية المحض . بيد ان هذه العلاقة الصفية ، ان تكن متضمنة سلفا في شكل ناجز في الاستمارة والصورة والتشبيه ، فانها تبقى ، من جهة اخرى ، محتجة خلف القرابة بين المدلول وبين الصورة المستخدمة في التعبير عنه ، على اعتبار ان **تشابههما** بالذات هو الذي اوجب اللجوء الى التشبيه الذي تكمن سميته المميزة الرئيسية ، لا في **الخارجية** ، بل في **العلاقة** التي يقيمها النشاط الذاتي بين المواطن والحدوس والتمثيلات الباطنة ، من جهة ، وبين الاشكال المقاربة لها ، من الجهة الاخرى . ولكن حين يتولى العصف ، لا مفهوم الشيء ذاته ، مهمة التقريب بين المضمون وبين الشكل الذي يبدعه الفن ، فمن الواجب في هذه الحال اعتبار المضمون والشكل غريبين واحدهما عن الآخر ، بحيث لا يمكن ان يكون للمقاربة بينهما من نتيجة سوى محض تراصف ، يقوم فيه احد الجانبين مقام الحلية للآخر . وعليه ، سوف نولي اهتمامنا ،

في هذا التذييل ، لاشكال الفن الثانوية ، المتسمة بالانفصال الكامل بين الأناء التي تدخل في تركيب الفن الحقيقي ، وسوف يكون ههنا ان نبين ان غياب العلاقات هذا بين المضمون والشكل هو الذي افضى الى اتحلال الفن الرمزي .

من وجهة النظر العامة نجد في هذا الطور ، من جهة اولى ، مدلولاً مكتملاً ناجزاً ، ولكن بلا شكل ، او بالاحرى مزوداً بشكل ملصوق به عسفاً ومضاف اليه اضافة ؛ ونجد ، من الجهة الثانية ، الخارجية بما هي كذلك ، الخارجية التي ، بدلا من ان تنهاى مع مدلولها الاساسي والحميم ، لا يكون ثمة من سبيل الى تصويرها ووصفها الا مستقلة عن هذا المدلول ، بل معارضة له ، وبالاختصار ، في كل خارجية تظاهرها . ذلكم هو الفارق المجرد الذي يميز الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وهو فارق لا يمكن ان يقوم ، على الاقل فيما يتعلق بالشكل التعليمي ، الا في الشعر ، لان الشعر هو وحده القادر على تمثيل المدلولات في عموميتها المجردة .

لكن بالنظر الى ان مفهوم الفن يستلزم لا انفصالا بل تماهيا بين المضمون والشكل ، فاننا نلاحظ في هذا الطور ، علاوة على الانفصال الكامل بين مختلف المظاهر ، وجود بعض العلاقات بينها . لكن مع تجاوز الطور الرمزي ، لا يعود في استطاع هذه العلاقات ان تكون من طبيعة رمزية ، وهذا ما يستتبع محاولات لافناء الطابع المميز للرمزية ، اعني عدم التطابق بين المدلول والشكل . الذي عجزت جميع الاشكال الفنية التي درسناها حتى الان عن التغلب عليه وتجاوزه . لكن بالنظر الى الانفصال المصادر عليه بين المظاهر المطلوب التقريب بينها ، لا يمكن لتلك المحاولات ان تعدو كونها رفقة وجلة ، يرتعن انجازها بشكل فني كامل مكتمل كنا قد اسميناه بالفن الكلاسيكي . لكن قبل الانتقال الى دراسة هذا الفن ، نرى ان من المفيد ان نفرد بعض أسطر للاشكال

الثانوية التي عدناها في عنوان هذه الفقرة .

## - ١ -

### القسيمة التعليمية

في كل مرة يتصور فيها المدلول ، رغم انه بشكل كلا واحداً عينا ومتلاحما ، وكأنه مدلول في ذاته ، وفي كل مرة تسبغ عليه فيها زينة فنية خارجية بدلا من ان يمثل بما هو كذلك ، تكون لدينا قصيدة تعليمية . وليس يسعنا ان نصف الشعر التعليمي في عداد النتاج الفني بحصر المعنى ، لانه ينطوي ، من جهة اولي، على مضمون نشري ناجز التكوين ، ومن الجهة الثانية ، على شكل فني ملصوق به من الخارج ؛ وهذا بالتحديد لان المضمون كان موجودا مقدما ، قبل ان يتلقى هذا الشكل ، في الوعي في حالة من الاكتمال ، ولانه انما في هذه الحالة وتحت هذا المظهر النشري، اي تحت مظهر مدلوله المجرد والعام ، ولصالح هذا المدلول وحده، ينبغي ان يعرض نفسه للتأمل ولحكم ملكة الفهم . وبحكم هذه العلاقة الخارجية البحتة، بحكم هذا الفارق الاساسي بين مضمون الشعر التعليمي وبين نمط تمثيله ، لا يكون للجانب الخارجي من القصيدة التعليمية الا ان يكون خارجيا خالصا ، قوامه الوحيد استخدام هذا الوزن او ذاك ، واعتماد لفة متكلفة ومفخمة بقدر او بأخر ، والاكتثار من الجمل الاعتراضية الثرة بالصور والتشابه وبانفجارات العواطف المصطنعة ، وتعتمد السرعة والتنقلات المباشرة في عرض الموضوع ، الخ ، وهذا كله يضاف الى المضمون اضافة، ويلصق به لصقا ، ويرصف الى جانبه رصفا ، بدل ان ينفذ فيه ويؤلف وإياه كلا واحدا ؛ والفرض من هذا التكلف اسباغ ظاهري من الحياة على الموضوع ، والتخفيف من جديته ومن جفافه ،

وتجيب مطالعته الى النفس . وما ينطوي ، وفقا لتصوره ، على طابع نثري صرف يتلقى على هذا النحو مجرد كساء ظاهر الاصطناع ، بدل ان يتعرض لعملية تحويل شعري حقيقي . وذلك هو ، على سبيل المثال ، حال فن الحدائق الذي لا يتعدى امره التنظيم الخارجي الصرف لمكان جميل اصلا في ذاته ، ومقدم من قبل الطبيعة ، او حال فن البناء الذي لا يتعدى امره تزيين بناء معد لاستعمال نثري صرف بضروب الزخرفة والديكور ليأتى منظره جذابا للعين .

امثالاً لهذا الجبدأ تبنت الفلسفة الاغريقية في بداياتها شكل القصيدة التعليمية . وبوسعنا ايضا ان نستشهد بمثال هزودس، وان يكن التصور النثري حقاً لا يبرز بكل جلالة الا بعد ان يتراءى للملكة الفهم انه بات في مقدورها اخيراً ، بعد ان تمكنت من موضوعها من كثرة التفكير والاستنباط والتصنيف ، السخ ، ان تبشر بعرضه ، موطنة لذلك بشكل شعري مزعوم ، قوامه الزخرفة والتفنن وتخير الالفاظ . وبقدم لنا لوقراسيوس (٢٧) ، بطريقة عرضه لفلسفة الطبيعة الابيقورية ، وفرجيليوس ، بارشادانه بخصوص الزراعة ، امثلة على مثل هذا التصور الذي لا يفلح المؤلفون ، رغم كل المهارة التي يدللون عليها ، في اعطائه شكلاً شعرياً حقاً . وفي المانيا اليوم ، لا تتمتع القصيدة التعليمية بحظوة كبيرة ؛ ولكن في فرنسا بالمقابل نشر دوليل (٢٨) Dehille - وهو مؤلف قصيدة عن الحدائق او فن تجميل المناظر الطبيعية،

---

٢٧ - لوقراسيوس : شاعر لاتيني، له قصيدة مطولة بعنوان «في الطبيعة» ، وهي قصيدة تعليمية وفنائية يعرض فيها مذهب ابيقور (٩٨ - ٥٥ ق.م) . (٢٨) - الاب جاك دوليل : شاعر فرنسي ، ترجم فرجيليوس الى الفرنسية ، وله تصاليد وصفية وتعليمية (١٧٣٨ - ١٨١٣) . (٢٩)

واخرى عن **انسان الحقول** - نشر مؤخرا قصيدة تعليمية اخرى  
يعالج فيها على التوالي الطاقة المغنطيسية والكهربائية، الخ ، وهي  
في الحقيقة بمثابة موجز في الفيزياء .

## - ٢ -

### الشعر الوصفي

الشكل الثاني الذي يدخل في هذا الباب شكـل معاكس  
للشكل التعليمي . ونقطة انطلاقه ليست مدلولاً موجوداً فسي  
الوعي في حال اكتمال ، بل اشياء خارجية ، كالمناظر الطبيعية او  
المباني ، الخ ، او فصول السنة وتقسيمات اليوم ، وشكلها او  
مظهرها الخارجيـان . فان يكن المضمون في القصيدة التعليمية بلا  
شكل ، فاننا نواجه هنا على العكس موضوعاً ماخوذاً في ذاته ،  
متصوراً مثلما هو ، في ظاهره الخارجي الصرف ، موصوفاً  
وممثلاً كما يتراءى للوعي العادي ، بدون اضافة اي عنصر روحي .  
ومضمون حسي محض كهذا لا يمثل سوى مظهر واحد من  
مظاهر الفن الحقيقي ، مظهره الخارجي ، اي المظهر الذي لا  
يفترض فيه ان يمثل في الفن بحصر المعنى الا بوصفه واقعاً  
للروح ، للفردية بأعمالها وتقلبات مصيرها في مضمار العالم  
المحيط ، وليس بوصفه خارجية مطلقة ، منفصلة مطلق الانفصال  
عن الروحي .

### العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر الوصفي

ان مفهوم الفن بما هو كذلك يتنافى ، للأسباب التي عدناها ، مع التمسك بهذين النوعين ، التعليمي والوصفي ، في احادية جانبهما . لذا تترى الجهود التي ترمي الى وصل ما انقطع من الصلات بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخليا كمدلول ، بين الكلي المجرد وتظاهرة العيني .

١ - سبق لنا الكلام في هذا الخصوص عن القصيدة التعليمية التي لا يسمعا ان تستغني عن وصف أوضاع خارجية وظاهرات منعزلة ، وعن سرد اخبار ووقائع ذات صلة بموضوعات ميتولوجية وسواها . لكن الامر لا يعدو ان يكون هنا امر لتوائر محض بين الروحي الكلي والفردى الخارجى ، وليس اتحادا كاملا متداخلا ومتناظرا . والعلاقات القائمة بين الطرفين احتمالية بحثة ، ولا تطل كلية المضمون وشكله الفنى الكامل ، بل فقط بعض مظاهرها وبعض سماتها .

ب - هذه العلاقات تكون بطبيعة الحال اوثق واشمل فسي الشعر الوصفي الذي يقرن أوصافه لمواضيع واشياء خارجية بأوصاف للمشاعر والعواطف التي يمكن ان تخالج النفس لدى مشاهد تعاقب الفصول او مرأى منظر طبيعي او رابية مشجرة او بحيرة او سماع خرير جدول ، او مرأى مقبرة او قرية ذات موقع خلأب او كوخ يوحى بالسكينة والهدوء والحميمية ، الخ . ويسمى الشعر الوصفي ، مثله مثل الشعر التعليمي ، الى بث الحياة في أوصافه باللجوء الى سرد وقائع واحداث شتى ، وبخاصة وصف المشاعر المؤثرة والسويداء الخفيفة والاحداث الطفيفة للحياة اليومية . لكن العلاقة بين الشعور والعاملة ، اي



الجانب الروحي ، من جهة ، وبين تظاهره الخارجي ، من جهة ثانية ، قد تبقى هنا رخوة ومصطنعة للغاية . وبالفعل ، يفترض هنا بالنظر الطبيعي وكان له وجودا مستقلا ؛ والإنسان في هذه الحال بدلف اليه وينتابه لدى مرآه هذا الاحساس او ذاك ، لكن الشكل الخارجي والحساسية الداخلية ، التي اثارها ضياء القمر او مشهد الغابة او الاودية او المناظر الطبيعية ، الخ ، لا يرتبطان واحدهما بالآخر بأي رباط ضروري . انا لست ترجمانا للطبيعة ، ولا ملهما لها ؛ بل اشعر فقط ، في هذه المناسبة او تلك ، بانسجام مبهم بين داخليتي المستيقظة وبين الاشياء التي على مرمى نظر مني . وذلك هو الشكل الذي نقدره نحن الالمان عالي التقدير وتقدمه على ما عداه ؛ فنحن نحب اوصاف الطبيعة والمشاعر السامية التي يحس المرء بالحاجة الى البوح بها لدى مرآى مناظر الطبيعة . وهذا طريق سهل مفتوح للجميع ، وفي مستطاع كل امرئ سلوكه متى شاء . والكثير من اشعار كلوبستوك مكتوبة بهذه الطريقة .

ج - بيد ان علاقة أوثق وأعمق تقوم بين المظهرين المنفصلين في المقطعات الايغرامية (٣٩) Epigramme . ان طبيعة المقطعة محددة في اسمها بالذات : فالمقطعة هي في الأساس Sus - cription (٤٠) . لكن هنا يواجهنا ، من جانب اول ، الموضوع ، ومن الجانب الثاني ما قيل بصده ؛ لكن أقدم المقطعات التي نقل الينا هيرودوتس عددا منها تنطوي ، لا

٣٩ - الايغرام عند القدامى : مقطوعة شعرية قصيرة تنتهي بملحمة او لفظة هجائية في غالب الاحيان . ولم نجد لترجمتها خيرا من لفظة «المقطعة» لان المقطعات من الشعر هي قصار القصائد . «م»  
٤٠ - حرفيا : كتابة في الأعلى ، اي النقش ، اذ كانت بعض القطعات تنقش في واجهات الباني . «م»

على وصف لوضوع مقترن بوصف لبعض الشاعر ، بل على وصف مزدوج لوضوع واحد : ففيها أولا وصف للوضوع كما هو موجود خارجيا ، وفيها ثانيا تركيز وتكثيف ، في لقطات مقتضبة وبلغته الى اقصى حدود المستطاع ، لكل ما له صلة بمدلوله ، بتفسيره ، الخ . تلكم هي المقطعة بحصر المعنى ، في شكلها البدائي . لكن المقطعة لم تلبث ان فقدت لدى الاغريق طابعها هذا ، وتحولت الى وسيلة لابداء رأي سريع ، مقتضب ، فيه اشارة وذكاء وطرافة ، بصدد حادث بعينه او عمل فني ما او شخص من الاشخاص ، الخ ، والفرض من ابدائه ليس تحديد صفات الموضوع ذاته بل تعيين الموقف الدائي الذي يوحى به للمراقب الذكي .

ونمط التمثيل هذا يعتمد عن ان يكون مثاليا كلما تضاعف احساسنا بحضور الموضوع فيه . ومن هذا المنظر نستطيع ان نستشهد ، بالمناسبة ، ببعض النتائج الحديث في هذا المضمار . ففي اقصصى تيبك (١١) ، على سبيل المثال ، يدور الكلام في كثير من الاحوال عن اعمال فنية يعينها ، عن فنان بعينه ، عن معرض بعينه للوحات ، عن موسيقى يعينها ، الخ ، وكثيرا ما يربط الموضوع بقصة بسيطة . والحال ان هذه اللوحات التي لم يقع نظر القارئ عليها قط وهذه المعزوفات الموسيقية التي لم تشنف اذنيه قط ، يقف الشاعر عاجزا عن تمثيلها تمثيلا ملموسا ، وهذا ما يحكم على الشكل الذي يختاره للتعبير عنها بان يكون غير كافٍ وغير مقنع . وكذلك هو حال رواياته الارحب نطاقا ، التي يدور موضوعها عن فنون بكاملها وعن اروع رواعها ، على نحو ما فعل بالنسبة الى موسيقى هنسه في روايته هيلغارد فسون هوهنتال . وهكذا نجد ان العمل الفني الذي يعجز عن اعطاء تمثيل

---

١١ - لودفيغ تيبك : ووائى وعالم جمال الماني ، وجه الرومانسية  
اللاتينية نحو الفرائبية (١٧٧٢ - ١٨٥٢) ، ص ٤٢

مطابق لموضوعه الاساسي ، محتم عليه ان يتلبس ، بالإجمال ،  
شكلا غير مناسب .

ان الضرورة التي تفرض نفسها ازاء العيوب والثغرات التي  
ايقنا بذكرها هي ضرورة تحاشي القلو في الفصل بين التجلي  
الخارجي ومدلوله ، بين الشيء وبيانه الروحي ، الى الحد الذي  
اشرنا اليه في الفقرة الاخيرة ، والعمل على ألا يبقى اتحادهما أو  
تقاربهما رمزيا أو جليلا أو تشابها صرفا . وعلى هذا الاساس ،  
لا يجوز لنا أن نبحث عن التمثيل الحقيقي الا حيثما يكون المدلول  
الروحي لموضوع ما متضمنا في هذا الموضوع سلفا وقابلا للادراك  
من خلاله ، وإلا حيثما يتفتح الروحي في كل واقعيته ، والا  
حيثما يكون الجسماني بيانا مطابقا للروحاني وللداخلية .

وحتى نماين بأم عيننا التحقيق الكامل لهذا المطلب ، ينبغي ان  
نودع الرمزية ونطوي صفحاتها، لان الرمزية هي بالتمريف الاتحاد  
غير الكامل بعد بين ما يشكل روح المدلول وبين شكله الجسماني.



# الفنّ الكلاسيكيّ



## مدخل

### عن الكلاسيكي بوجه عام

تكمن ماهية الفن في الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بآخر . وهذا الواقع الموائم لمفهوم الجمال ، الذي عبثا سعى الفن الرمزي الى بلوغه ، لا يظهر الا في الفن الكلاسيكي . لذا ارتأينا انه من المفيد ، في تأملاتنا السابقة عن فكرة الجمال ، ان نحدد سلفا الطبيعة الكلاسيكية . ففي المثال يتحقق ذلك الاتحاد بين المضمون والشكل الذي يميز الفن الكلاسيكي ، هذا الفن الذي يلبي ، بفضل هذا التمثيل المطابق ، متطلبات الفن الحقيقي ، طبقا لمفهومه . بيد ان هذا التحقيق يفترض تدخل بعض عوامل خاصة كنا استعرضناها في الفصل السابق . وبالفعل ، ان المضمون الحميم

للجمال الكلاسيكي مدلول هو ومستقل ، اي انه ليس مدلولاً  
لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، مدلول يدل عن ذاته ويحمل  
في ذاته تاويل ذاته . وما هذا المدلول الا **الروحي** الذي هو ،  
بوجه العموم ، موضوع ذاته . وانما من حيث هو موضوع ذاته  
يكون له شكله الخارجي الذي ينفذ للحال ، لتطابقه مع ما يؤلف  
جوهره الصميم ، مدلول ذاته بدوره ويشف عن ذاته كما يعرف  
ذاته . وقد تكلمنا ايضا ، في معرض حديثنا عن الرمزية ، عن  
اتحاد المدلول وتظاهره الخارجي كما يحققه الفن ؛ ولكن لما لم يكن  
هذا الاتحاد اتحادا مباشرا ، فانه لم يكن ايضا مطابقا . فالمضمون  
بحصر المعنى كان ممثلا **بالطبيعي** ، المأخوذ في جوهرته و**عموميته**  
**المجردة** ، بحيث كانت المواضيع الطبيعية الفردية ، رغم اعتبارها  
ممثلة لهذه العمومية في وجودها الواقعي ، عاجزة ، بحكم  
فرديتها ، عن تمثيل هذه العمومية بالذات . اما اذا كان المضمون  
داخليا حميما ، لا يمكن لغير الروح ان يعقله ، فما كان من الممكن  
ان يمثل الا على نحو غير مطابق ايضا ، اذ ما كان لتمثيله ان  
يتحقق الا بمساعدة مواضيع فردية ، مباشرة وحسية . وبصورة  
عامة ، لم يكن بين المدلول والشكل من علاقات سوى علاقات  
القربى والاشارة المتبادلة ، ولئن كان في المستطاع التقريب بينهما  
من بعض المناحي ، فانهما يظلان منفصلين من مناح اخرى . ومن  
هنا كان فك عري وحدتهما في الرؤية الهندوسية للعالم ، على  
سبيل المثال ، هذه الرؤية التي تتراصف فيها الداخلية والخارجية  
البسيطتان والمجردتان في جانب ، والواقعية المتعددة الاشكال  
للطبيعة ووجود الانسان المنتهي في الجانب الآخر ؛ وكان الخيال  
المبدع ، الذي يصف به القلق ويخضع لاندفاع لا يقاوم ، ينتقل  
باستمرار من جانب الى جانب ، من دون ان يفلح في ان يضيف  
على المثالية الاستقلال المحض والمطلق ، او في ان يملأها بتمامها  
بمواد مقتبسة من العالم الخارجي ومحولة على نحو يؤهلها



لتمثيل المضمون وكأنه في حالة اتحاد هادئ وصاف مع الشكل .  
صحيح ان ما كان ينطوي عليه خليط العناصر المتناقضة من  
فجاجة وعدم تلاحم قد آل به الامر في النهاية الى الاختفاء  
والتلاشي ، لكن لتحل محله ابداعات ملفزة ، غير مرضية بدورها ،  
لا هدف لها سوى ان تطرح مشكلة الحل ، بدلا من ان تعطسي  
الحل بالذات . وآية ذلك ان المضمون كان يفتقر هنا الى الحرية  
والسيادة اللتين لا تكونان ممكنتين الا حين تطرح الداخلية نفسها  
على الوعي ككلية في ذاتها ، ككلية تطفئ على الخارجية وتبزهها ،  
وكانها غريبة عن طبيعتها . هذه الكلية ، من حيث هي مدلول حر  
ومطلق ، هي من ابداع وعي ، مضمونه هو **المطلق** وشكله هو  
الذاتية الروحية . فكل ما ليس منها متجرد من الفكر والارادة  
والتقرير الذاتي للمصير ، ولا يعدو ان يكون نسبيا و ظرفي  
الاستقلال . ان ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها الحسية ، كالشمس  
والافلاك والسماء والنباتات والحيوانات والصخور والانهار  
والبحار ، لا تنتمي الى ذاتها الا بصورة مجردة ، لانها مسوقة  
باستمرار الى التفاعل مع مواضيع اخرى ، بحيث لا يمكن الا لروح  
متناه ان يؤمن باستقلالها . وليس من مثل هذه الظاهرات  
ينبجس المدلول الحقيقي **للمطلق** . فالطبيعة لا تنبدي للنظر الا  
في مظهر خارجي محض ، او بتعبير أدق من حيث هي خارجية  
بالنسبة الى ذاتها ؛ بل هي مبثوثة ، متوزعة في الظاهرات المتعذر  
عدها والمتعددة الاشكال التي تتألف منها ، وهذا ما يجردها من  
كل استقلال . ان المدلول المطلق حقا لا يمكن ان يوجد الا في  
الروح ، بحكم علاقاته العينية ، الحرة واللامتناهية ، مع ذاته .  
في الطريق الذي يسلكه المدلول في جهوده للانعقاد من  
المباشر الحسي وللغزو باستقلاله ، ينتهي به الطاف الى ما يمكن  
ان نسميه بتسامي الخيال وتقديسه . فما هو دال مطلق الدلالة  
هو الواحد المفكر ، المطلق ، البريء من كل عنصر حسي ، المنتمي

الى ذاته من حيث هو **مطلق** ، الذي يطرح ، بصفته هذه ، **الآخر** والطبيعة والتناهي ، التي هي من خلقه ، على أنها السالب والتهافت في ذاته . ان **الكلّي** ، في ذاته ولذاته ، هو الذي يمثل على أنه القوة الموضوعية المهيمنة على كل ما هو موجود ، إما لان هذا **الواحد** ، بنزوعه السافر الى السلبية ، يتعارض مع المخلوق ، وإما لانه يعرض نفسه ، في محايثته الإيجابية والحلوية ، للوعي والتمثل في داخل المخلوق . لكن الغيب المزدوج لهذه الرؤية ، من وجهة نظر الفن ، يكمن أولا في كون هذا **الواحد والكلّي** ، الذي يشكل المدلول الاسمي ، لما يبلغ بعد درجة من الدقة والتمايز ، اي من الشخصية والفردية ، كافية ليفقد في المستطاع تصوره كروح وتمثيله في شكل حسي ، موافق لمضمونه الروحي ولمفهومه على حد سواء . ان فكرة الروح العينية تقتضي ان يحدد نفسه بنفسه وان يميز ذاته بذاته ؛ كما تقتضي ان يكتسب ، عندما يوضع ذاته ، وبفعل هذا الازدواج ، ظاهرا خارجيا مشربا بتمامه به ، وان يكن ماديا وذا حضور مباشر ؛ ظاهرا لا يعبر عن شيء بحد ذاته ، لكنه يشف عن الروح الذي يثبت فيه الحياة ، هذا الروح الذي لا يعدو ذلك الظاهر ان يكون تظهيره وواقعه . ومن وجهة نظر العالم الموضوعي ، فان التجريد الذي يصادر على مبدأ **مطلق** لامتياز بنطوي ، ثانيا ، على الغيب التالي ، وهو انه يجعل الواقع الظاهراتي ، اللاجوهري في ذاته ، عاجزا عن ابراز **المطلق** للبيان في شكل عيني محدد . وبالتناقض مع الاناشيد والتسايع التي تنغني بمجد الله وعظمته المجديس والعامين نلتقي ، مع هذا الانتقال نحو شكل فني اسمى ، وفي فن الشرق ايضا ، ودوما ، تعابير تؤكد على السلبية والاستقرار والالسم والوجع وتقلبات الحياة والموت وتناوبهما الحزن . ومن وجهة النظر هذه نستطيع ان نشير ، الى جانب الجليل ، الى تصور آخر للعالم رأى النور هو الآخر في الشرق : تصور

يقر ، خلافا لجوهرية إله واحد ، بالحرية الفردية وبسؤدد  
 الشخص الفردي واستقلاله ، وذلك بقدر ما كان تطور هذه  
 الفكرة ممكنا في الشرق . وهذا التصور تلقاه ، أكثر ما تلقاه  
 كتصور سائد ، لدى العرب الذين ما كان لهم من معول يعولون  
 عليه في الدفاع عن انفسهم في صحاريهم والمساحات الشاسعة  
 من اراضيهم المنبسطة ، التي تملوها سماء مافية وتحرقها  
 شمس لاطية ، سوى شجاعتهم وقوة ساعدهم ويعيرهم وخيلهم  
 ورماحهم وسيوفهم . هنا تحديدا ، وخلافا للرخاوة والعطالة  
 الهندوسيتين ، وخلافا كذلك لحلولية الشعر الاسلامي المتأخر ،  
 تكونت جبيلات وطبائع محبوة بحس استقلال غيور ، وتقر بالتالي  
 للمواضيع والأشياء الخارجية بواقعيتها المعلومة الحسود  
 والمستقرة . وقد ارتبطت بحس الاستقلال الفردي هذا جملة من  
 صفات وسجايا هي في الحقيقة من لازماته الطبيعية : الصداقة  
 الحرة ، كرم الضيافة ، النبل والسمو في المواقف والعلاقات في  
 الحياة اليومية ؛ كما ارتبطت به أيضا جملة من العيوب ، كالظما  
 اللامتناهي الى الثار والذكرى التي لا تبيد لحقد دفين يطلب  
 التشفى بجموح لا هوادة فيه وبقسوة لا تصرف من رحمة أو  
 شفقة . وما يجري في هذا المضمار يبدو بشريا صرفا وحبس  
 الدائرة البشرية من أفعال انتقام ، وعلاقات حب ، وإخلاص متفان  
 لا يتهيب التضحيات مهما غلت ، وما الى ذلك من أفعال يغيب  
 عنها أي عنصر من عناصر السحر والخيال ، بحيث يتم كل شيء  
 بدقة وحسبان وتصميم ، مع أخذ العلاقات الضرورية القائمة  
 بين الأشياء بعين الاعتبار . وقد كنا وجدنا آنفا لدى العبرانيين  
 التصور ذاته عن المواضيع الواقعية ، أي الحرص ذاته على  
 إرجاع الأشياء الى مقاسها وحجمها والى علاقاتها الوطيدة  
 والثابتة ، والاعتراف ذاته بحريتها ، لا بنفعيتها فحسب . ولقد  
 كان استقلال الشخصية الحازم والقسوة في الانتقام والحقد من

السمات اللازمة أيضا للأمة اليهودية البدائية ، ولكن مع الفارق التالي وهو أن أقوى ظاهرات الطبيعة وتظاهراتها يجري النظر إليها وتمثلها لدى اليهود لا لذاتها ، وإنما كشهادة على قدرة الله التي يتلشى أمامها استقلالهم ؛ وحتى الكراهية والاضطهادات ، بدل أن تكون شخصية ، أي موجهة ضد أشخاص ، تنصب على شعوب بكاملها على سبيل الانتقام القومي في خدمة الله . هكذا نجد الأنبياء وبعض المزامير في الحقبة المتأخرة بتوجهون بالابتغال والتضرع إلى الرب لكي ينزل بشعوب أخسرى شقاء ودمارا ، ويبتلون للعنات التي يستنزونها على هذه الشعوب بعنف يندّ وصفه .

من المؤكد أن جميع هذه التظاهرات تنطوي على عناصر من الجمال الحق ومن الفن الحقيقي ، لكن هذه العناصر تبقى متفرقة مشتتة ، وترتبط ببعضها بعضا بعلاقات زائفة بدل أن تحقق وحدة هوية حقيقية . لهذا ما أمكن لوحدة الإلهي المجردة والفكرية *Idéelle* أن تنجب تعبيرا فنيا مطابقا ، أن يقدر وأن يأخر ، في شكل فردية واقعية ، كما أن الطبيعة والفردية البشريتين تبيان مبنوتتي الصلة ، أن داخليا وأن خارجيا ، بالطلق ، فلا ينفذ اليهما منه شيء بعد إيجابيا . وهذه الخارجية المميزة للمدلول ، من حيث أنه المضمون الأساسي ، وللشكل المحدّد لتمثيله ، هي عينها التي تؤكد ذاتها بعز يد من القوة أيضا في الفن التشابهي الذي يكون فيه الجانبان ، المدلول وتمثيله ، مستقلين تمام الاستقلال واحدهما عن الآخر ، لا تقرّب الشقة بينهما سوى الذاتية اللامنتورة التي تقوم بفعل التشبيه . على هذا النحو يتعزز ويتفاقم ، أكثر فأكثر أيضا ، الطابع السلبي والشوب بالعيوب لمثل هذه الخارجية ، وتبرز بجلاء متزايد ضرورة الفائتها . ويوم سيتحقق هذا الالفاء ، لن يعود المدلول عبارة عن مثالية مجردة ، بل سنجد أنفسنا في مواجهة داخلية

لا يمكن تعيينها الا في ذاتها ، وتحتوي في الوقت نفسه ، في كليتها المعنوية ، على الشكل الذي يمثل تعبيرها الخارجي الواضح الدقيق المحدد ؛ وبعبارة أخرى ، داخلية لا تعبر ، حتى في تظاهرها الخارجي ، الا عن ذاتها .

## - ١ -

### مؤدد الكلاسيكي ، منظوراً اليه على أنه تداخل الروحي والطبيعي

هذه الكلية الحرة ، التي تتوضح معالمها في شيء مغاير لذاتها مع انها هي التي تعين ذاتها بذاتها ، والتي تبقى في الوقت نفسه معادلة لذاتها ، وهذه الداخلية التي توالي انتماءها الى ذاتها وهي تموضع ذاتها خارجياً ، تمثلان ما هو حق وحر ومستقل فسي ذاته ، وتبقيان ، حتى في خارجيتهما ، تعبيرين عن ذاتهما . والحال ان هذا المضمون لا يتبدى ، في مضممار الفن ، في مظهره اللامتناهي بعد ، ولا يمثل بعد الفكر الذي من خلاله يستفكر ذاته ، ولا يكون بعد هو الماهوي ، هو المطلق الذي بموضع ذاته في شكل العمومية الفكرية ، بل يكون مشحوناً بعد بعناصر حسية ، طبيعية ، مباشرة . والحال ان استقلال المدلول في الفن يتطلب ان يجد هذا المدلول شكله ، مبداً تظهيره ، في داخل ذاته . صحيح ان المدلول ملازم بالرجوع الى الطبيعي ، ولكن على نحو يتمكن معه من السيطرة على الخارج الذي لن يعود له من وجود

— هو الذي لا يعدو ان يكون مظهرا من الداخلية — باعتباره موضوعية طبيعية ، والذي لن يشكل من الان فصاعدا — وقد حرم من استقلاله الخاص — سوى التعبير عن الروح . وبفضل هذا التداخل والتناقل ، يفدو الجانب الطبيعي والخارجي ، وقد حوله الروح ، دالا في ذاته ، بل ان يكون انعكاسا مبهما للدلول منفصل عن تظاهره الخارجي والمفاير له . وهذا التماهي المتطابق بين الروحي والطبيعي لا تقف حدوده عند تحييد الجانبين المتعارضين ، بل يشرب الروحي نحو كلية ارفع واسمى ، قوامها تواجد هذا الروحي عينه في ما ليس هو اياه ، وإضفاؤه صفة المثالية على الطبيعي ، مع تعبيره عن ذاته بالطبيعي وفيه . وانما على هذا الضرب من الوحدة يقوم مفهوم الفن الكلاسيكي .

ان وحدة هوية المدلول وتعبيره العيني هذه يمكن تعريفها ايضا بمزيد من الوضوح والدقة ، اذا ما قلنا انه لا يوجد اي انفصال بين الجانبين في قلب الوحدة المتحققة ، وان الداخلية بالتالي ، الروحية الباطنة ، ليست محض انبثاق من المادي ومن الواقع العيني ، لانها لو كانت كذلك لقام من جديد التمايز بين كلا المظهرين . وما دام الشكل الخارجي والموضوعي الذي يجعل الروح قابلا للادراك من المنظور الخارجي شكلا متعينا ومتخصصا في الوقت نفسه ، بمقتضى مفهومه بالذات ، فان الروح الحر الذي يجهد الفن لاعطائه واقعا مطابقا لا يمكن الا ان يكون فردية روحية ، متمينة ومستقلة في ذاتها هي الاخرى ، وان تكسب مثلة في شكل طبيعي . لهذا يشكل ما هو انساني مركز الجمال والفن الحقيقيين ومضمونهما ؛ لكن كما سبق لنا بيان ذلك في معرض حديثنا عن مفهوم المثال ، لا بد ان يتلقى الانساني تعينا فرديا وتعبيرا خارجيا مطابقا يكون ، في موضوعيته ، برينا من عيوب التناهي ونقائصه .

من هذا المنظور ، سرعان ما نلاحظ ان الفن الكلاسيكي لا

يمكن ، بحكم طبيعته بالذات ، الا ان يكون غريبا عن كل تعبير رمزي ، بالمعنى المحدد والدقيق للكلمة ، وان كان ذلك لا ينفي امكانية انطواء الفن الكلاسيكي ، هنا وهناك ، على بعض عناصر رمزية مبهمه . ان الميتولوجيا الاغريقية ، على سبيل المثال ، التي تنتمي ، بقدر ما يضع الفن يده عليها ، الى الفن الكلاسيكي ، هي ميتولوجيا متجردة من كل جمال رمزي (وهذا متى ما توغلنا الى نقطة المركز فيها بهدف دراستها) ، وتشف عن تطابقها الامثل مع مثال الفن ، على الرغم من بعض الرسابات الرمزية التي لنا ، لاحقا ، عودة الى الكلام عنها . لكن قد يسألنا سائل : ما كنسه الشكل المتعين ، المؤهل لتحقيق هذه الوحدة مع الروح ، من دون ان يكون مجرد اشارة وتلميح الى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ على هذا السؤال سنجيب بما يلي : بالنظر الى ان الفن الكلاسيكي يقوم على اساس تطابق المضمون والشكل ، فلا بد لهذا الاخير ان يمثل لمطلب الكلية والاستقلال ، اي عين المطلب الذي يفرض نفسه على المضمون . ذلك ان الاستقلال الحر للكل، الاستقلال الذي يشكل التعيين الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ليس بعمكن الا اذا كان كل جانب من الجانبين ، اي المضمون الروحي من جهة والتظاهر الخارجي من الجهة الاخرى ، هو في ذاته تلك الكلية التي تؤلف مفهوم الكل . على هذا النحو فحسب تتحقق وحدة هوية الجانبين ويتقلص اختلافهما الى محض اختلاف شكلي في داخل موضوع واحد ؛ وعلى هذا النحو يتبدى الكل للعيان حرا ، على اعتبار ان جانبيه كليهما مطابقان ، وعلى اعتبار انه يبقى واحدا ومماثلا لذاته في الاثنين ، وان تمثل في كل واحد منهما . وغياب هذا الازدواج الحر في داخل وحدة واحدة هو السبب في يتمخض ، في الفن الرمزي ، عن غياب الحرية في المضمون وفي الشكل على حد سواء . فالروح ما كان يعقل بعد ذاته بوضوح وجلاء ، وما كان يرى في واقعه الخارجي واقعا ينتمي اليه فعلا وصدقا ، واقعا مطروحا من قبله وفيه بما هو كذلك .

كان الشكل ملزما بأن يكون هو الآخر دالا ، لكن مدلوله ما كان متضمنا فيه الا جزئيا ، وما كان يتجلى فيه على نحو واضح لا لبس فيه . وما كان التعبير الخارجي ، من حيث انه غريب عن مضمونه الباطن ، يمثل المدلول بقدر ما كان يمثل ذاته ، ولم يكن ثمة مناص من ممارسة قدر من الضغط والقسر عليه لتقويله بأنه يمثل شيئا آخر وأكثر . ومع هذا التشويه الطارئ عليه ، لا يعود لا هو ذاته ولا «الآخر» ، أي المدلول ، بل يمثل فقط حصيلة تقارب ، بله حصيلة تخالط بين عنصرين ، واحدهما غريب عن الآخر ، او يقدو حلية ثانوية او زينة خارجية ، لا دور لها غير الإغلاء من قيمة المدلول الواحد والمطلق للأشياء طرا ، ليستقط في نهاية المطاف الى منزلة تشابه عسفي وذاتي محض مع مضمون ناءٍ للغاية ومغاير . وما كان لهذه العلاقة بين المدلول والشكل ان تتفیر الا بشرط : ان يقدو الشكل شكلا له في ذاته ، ومن حيث هو شكل ، مدلوله الخاص ، وبعبارة أدق ، مدلول روحي الانتماء . هذا الشكل هو الشكل الانساني ، لانه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية . صحيح ان تعبير الوجه والعينين والوضعية والحركات البشرية تعبير مادي ، لكن هذه المادية الخارجية تختلف عن مادية الحيوان من حيث انها محبوة لا بالحياة وبجميع مستلزماتها الطبيعية فحسب ، بل تشكّل ايضا انعكاس الروح . فمعر العينين نستطيع ان نستشف النفس الانسانية ، وكل تكوين الانسان يتم بوجه عام من طابعه الروحي . اذن فان تكن الجسمانية تنتمي الى الروح باعتبارها نمط وجوده ، فان الروح هو ، من جانبها ، داخلية منتمة الى الجسم ، بحيث لا يكون للجسمانية من مدلول غير ذلك الذي يقلدها اياه الروح . من المؤكد ان الشكل البشري يشتمل على عدد من السمات المشتركة مع النمط الحيواني ، لكن كل الفارق بين الجسم البشري والجسم الحيواني يكمن فقط في ان الاول يتبدى ، في كسل



تكوينه ، على انه هو مقر الروح والنمط الطبيعي الوحيد الممكن لوجود الروح . لهذا لا يكون الروح قابلا لان يقسع تحت الادراك المباشر للآخرين الا بفضل الجسم . وليس المجال هنا للالاحاح على ضرورة هذه العلاقة ، او للتوقف عند التطابق الخاص بين النفس والجسم . بل نفترض ان اسباب ذلك في كلتا الحالتين معروفة . لكن بالنظر الى انه في حكم المؤكد ان الهيئة البشرية ليست براء من عناصر ميتة ، قبيحة ، اي متحددة بمؤثرات غريبة وتبهمات خارجية ، فان من رسالة الفن ان يمحو الفارق بين الروحي والطبيعي ، وان يجمل الجسمانية الخارجية باعطائها شكلا حيا ، نشيطا ، مكتملا ، مشربا بالروح .

بفضل نمط التمثيل هذا ، يتم اقضاء كل عنصر رمزي من الشكل الخارجي . فنمط التمثيل هذا يضع حدا للتكلف والتشويه والتعقيد الذي يفرضه الفن الرمزي على الشكل الخارجي . فالروح ، حين يدرك ذاته كروح ، يكون ما هو مكتمل وواضح في ذاته ؛ كذلك فان علاقاته بشكله المطابق تنطوي بدورها على شيء مكتمل وواضح ولا تحتاج الى توضيحها بواسطة مقارنة يقوم بها الخيال رغم انف الواقع وبالتعارض معه . كما انه من الخطا ان نرى في الفن الكلاسيكي شكلا فنيا يرمي فقط الى تحقيق تشخيصات جسمانية وسطحية ، وذلك ما دام الروح في كليته ، ويقدر ما يشكل مضمون الفن الكلاسيكي ، مندمجا بالشكل ومتماها بتعامه معه . وانما لو اخذنا بوجهة النظر هذه نستطيع ، عند الاقتضاء ، ان نمطي الحق لاولئك الذين يرون في الفن محاكاة للهيئة الانسانية . لكن هذه المحاكاة ، بموجب الرأي الشائع ، محض واقعة عرضية ، وجوابنا عن ذلك هو ان الفن البالغ مرحلة النضج لا يمكن له الا ان يستخدم في تمثيلاته الشكل الانساني ، بظاهره الخارجي ، وذلك لان الروح يتلقى في هذا الشكل فقط وجودا حسيا وطبيعيا مطابقا له .

ان ما نقوله من الجسم الانساني وتمايزه ينطبق ايضا على

عواطف البشر وغرائزهم وأعمالهم وصروف حياتهم ؛ فهي ، نظير الجسم ، ذات خصائص ومميزات مستمدة لا من الحياة والطبيعة فحسب ، بل من الروح أيضا ، ومنطوية مثله على وحدة هوية مطابقة بين الخارج والداخل .

كثيرا ما وجهت الى الفن الكلاسيكي ، الذي يتصور الروحية الحرة في شكل فردية متعينة مدركة في تظاهراتها الجسمية ، تهمة النزوع الى التشبيه <sup>(١)</sup> *Anthropomorphisme* . فلدى الاغريق ، على سبيل المثال ، سبق لكسينوفانس <sup>(٢)</sup> أن رفع صوته بالاحتجاج على هذه الطريقة في تمثيل الالهة ، وقال انه لو وجد بين الاسود نحوتون لكانوا اعطوا آلهتهم الشكل الاسدي . وبوسعنا ان نقابل بين رأي كسينوفانس هذا وبين النادرة الفرنسية التي تقول ان يكن الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد له الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الانسان . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار شكل الفن التالي ، اعني الفن الروماني ، فيكون في وسعنا ان نلاحظ ان مضمون الجمال الذي يحققه الفن الكلاسيكي يظل منظويا على بعض النواقص ، نظير ديانة الفن ذاتها ؛ لكن دور التشبيه في هذه النواقص ضئيل الى حد يبيح لنا التوكيد بأنه ان يكن الفن الكلاسيكي مشبها أكثر مما ينبغي ، من وجهة نظر الفن بوجه عام ، فانه مشبه أقل مما ينبغي اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر الديانة الاسمى المتمثلة بالمسيحية ، هذه الديانة التي غالت في التشبيه ككل

---

١ - التشبيه : فلسفيا ، نزعة الى خلق الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان . «م»

٢ - كسينوفانس : فيلسوف اغريقي ، مؤسس المدرسة الايلية ، له قصيدة مطولة من «الطبيعة» ، لم تصلنا منها الا مقتطفات قليلة . «م»

المفالة . وبالفعل ، وبموجب تعاليم المسيحية ، ليس الله فردا له شكل انساني فحسب ، بل هو فرد واقعي ايضا ، إله وانسان واقعي منخرط في كل شروط الوجود في آن واحد ، وليس مثالا من الجمال والفن ذا هيئة انسانية . ومن يتصور المطلق كيانا مجردا ، لامتمايزا في ذاته ، فلا بد ان يمسك عن ان يعزو اليه اي شكل كان ؛ لكن كيما يكون الله روحا فلا بد ان يكون له ظاهر انساني ، ظاهر ذات فردية ، وليس كينونة - في - الهنا انسانية مجردة ، كما لا بد من الفلو في تمثيله الى حد الخارجية الكاملة والزمنية لوجوده المباشر والطبيعي . ان التصور المسيحي يتضمن الحركة وصولا حتى الى التناقض الاقصى ، بحيث لا يكون من سبيل الى العودة الى الوحدة المطلقة الا بعد حل هذا التناقض او الانفصال . وانما مع طور الانفصال هذا يتطابق تصور الله الذي صار انسانا ، وهذه سيرورة تتيح لله ، بوصفه ذاتا فردية وواقعية ، ان يضع نفسه في موضع المعارضة للوحدة وللجوهر بما هما كذلك ، وأن يشعر في هذه الزمانية والمكانية المشتركة بالمشاعر والوعي والالام الناجمة عن الازدواج ، وصولا في خاتمة المطاف، بعد حل هذا التناقض بدوره ، الى التوافق اللامتناهي . وبمقتضى تعاليم المسيحية ، يكمن سر هذا الطور الانتقالي فسي طبيعة الله بالذات . وبالفعل ، ان الله متصور على هذا النحو كروحية حرة ومطلقة تشتمل ، هذا صحيح ، على آن من الطبيعية والفردية المباشرتين، لكنه آن لا يتم ان يتبخر ويتلاشى . اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان العناصر الحسية لا تُلغى ولا تدمر ، لكن هذا الفن لا يرقى ابدا ايضا الى مصاف الروحية المطلقة . ولهذا لا يلبي الفن الكلاسيكي وعبادته للجمال اصماق الروح ؛ وبالرغم من كل ما ينطوي عليه هذا الفن من جانب عيني في حد ذاته ، فانه يبقى مجردا بالنسبة الى الروح ، لانه بدلا من ان يصدر عن الحركة وبدلا من ان يكون نتاج الدائية

اللامتناهية التي حققت توافق الاضداد ، لا يمثل سوى تساوق  
الفردية الحرة والمتعينة التي اهتدت الى نمط وجودها المطابق ،  
اي الى ذلك الاطمئنان الى الواقع ، الى ذلك الهناء ، الى ذلك  
الرضى والعظمة في ذاتهما ، الى ذلك الصفو الابدي والى تلك  
القبطة في ذاتها التي تظل تفعل مفعولها ، وان مخففا وملطفا ،  
في حال الشقاء والتعاسة . والفن الكلاسيكي لم يتعمق ولم يعتص  
ولم يحل التناقض الذي هو في اساس **الطلق** . لهذا فانه يجهل  
ايضا المظهر الوثيق الصلة بهذا التناقض ، اعني تصلب الذات ،  
من حيث هي شخصية مجردة ، ضد الاخلاق و**الطلق** . كما انه  
يجعل الخطيئة والشر ، واستفراق الذات في ذاتها، والتمزق وعدم  
الاستقرار ، وبالاختصار ، يجهل جميع تلك الازدواجيات التي منها  
تتولد جميع القبائح الروحية والحسية . ان الفن الكلاسيكي لا  
يتعدى حدود المجال المحض للمثال الحق .

## - ٢ -

### الفن الاغريقي كتحقيق للمثال الكلاسيكي

فيما يتعلق بالتحقيق **التاويخي** للمثال الكلاسيكي ، لا تكاد  
تكون هناك حاجة للقول بأنه عند الاغريق ينبغي لنا البحث عنه .  
فالجمل الكلاسيكي ، بتشكيله اللامتناهية من المضامين  
والموضوعات والاشكال ، كان عطية اعطيت للشعب الاغريقي ،  
والاشادة بهذا الشعب واجبة علينا لانه ابدع فنا حيا الى اعلى

درجة . ولو نظرنا الى الاغريق من زاوية وجودهم الواقعي ، لوجدناهم يحتلون الوسط المناسب بين الحرية الذاتية والواعية وبين الجوهر الاخلاقي . فهم لا يعرفون ، من جهة أولى ، الوحدة بلا حرية ، حرية الشرق التي تكون عاقبتها استبدادا دينيا وسياسيا والتي تتجرد فيها الذات من اناها لتفرق في جوهر عام واحد او في مظهر من مظاهره الخاصة ، فلا يكون لها ، من حيث هي شخص ، أي حق وأي ملاذ ؛ وهم لم يتوصلوا ، من الجهة الثانية ، الى ذلك التعمق الذاتي الذي بفضلته تنفصل الذات الفردية عن الكل وعن الكلي ، فلا تحيا داخليا الا لذاتها ولا تستعيد وحدتها مع الماهوي والجوهري الا بعد ارتداد صعودي نحو الكلية الداخلية لعالم روحي محض . صحيح ان الفرد كان ، في حياة الاغريق الاخلاقية ، حرا ومستقلا في ذاته ، لكنه لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن المحابطة الايجابية للحرية الروحية في الزمن الحاضر . وبمقتضى المبدأ الذي على اساسه كانت تقوم الحياة الاغريقية ، ما كان لشيء ان يعكر صفو التساوق القائم بين الاخلاق ، بما تنطوي عليه من عمومية ، وبين حرية الشخص المجردة ، الخارجية والداخلية ؛ ويوم كان هذا المبدأ لا يزال يحافظ على كامل نقائه في الحياة الواقعية ، لم يحدث قط ان أكد العنصر السياسي استقلاله عن الاخلاق الذاتية وتمايز عنها ؛ بل كان جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حميما من الحياة الفردية الى حد ما كان معه الافراد يبحثون الا في نشدان الغايات العامة للمجموع عن توكيد حريتهم الذاتية . وتتجلى المشاعر الجميلة لهذا التساوق السعيد ، كما يتجلى معناه وروحه في جميع الانتاجات التي فيها وعث الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها . لهذا تحتل رؤيتها للعالم نقطة الوسط تحديدا ، الوسط الذي عنده يبدأ الجمال حياته الحقة ويفتتح ملكوته الذي يخيم عليه الصفو . وهذا الوسط هو وسط الحياة الحرة ، لا الحياة المباشرة والطبيعية فحسب ، بل كذلك الحياة

المولدة من تصور روحي والمحورة بالفن ؛ وسط التفكير الذي هو قيد التكون وفي الوقت نفسه وسط غياب التفكير ؛ وسط ان كان لا يزل الفرد فاته بمجز بالمقابل عن قيادته ، عبر سلبيته وآلامه ومصائبه ، وصولا الى الوحدة الايجابية والتصالح والتوافق ؛ وسط ما هو ، كما في الحياة بوجه عام ، الا معبر وممر ؛ لكن فيه تحديدا وصل الفن الى القمة وتبدى الجمال ، في شكل فرديات تشكيلية ، روحي العناية ، ثرا كل الثراء ، بحوزته سلم واسع من الاصوات بحيث ان المطلق واللامشروط ذاته لا تعود له سوى قيمة ثانوية ، ولا يصلح - ان صلح لشيء - الا لان يكون للجمال بمثابة خلفية . وانما تحت تأثير مثل هذه العناصر وباستلهاها وعى الشعب الاغريقي روحيته ، فاسبغ على الالهة اشكالا عينية ، حسية ، واتخذ منها مواضيع للحدث والادراك ، وجاها بوجود مطابق اتم المطابقة للمضمون الحقيقي . وانما بفضل هذا التطابق ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي كما في مفهوم الميتولوجيا الاغريقية ، امكن للفن ان يقدو في اليونان اسمى تعبير عن المطلق ، وللديانة الاغريقية ان تفدو ديانة الفن بالذات ، بينما نجد الفن الرومانسي بالمقابل - وقد رأى النور متأخرا - يتم ، مع انه هو الآخر فن ، عن شكل من الوعسي اسمى من ذاك الذي يمكن للفن ان يعبر عنه .

### - ٣ -

## مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي

لئن يكن مضمون الفن الكلاسيكي يتألف ، بحسب ما تقدم

قوله ، من الفردية الحرة في ذاتها ، ولئن طالبنا بالحرة عينها  
للشكل ، فمن نافل القول ان اندماجهما الكامل ، مهما بدا مباشرا ،  
لا يتم من تلقاء نفسه ، بغفوة الواقعة الطبيعية ، وان هذا الاندماج  
لا يمكن الا ان يكون اندماجا حقيقه الروح . والفن الكلاسيكي لا  
يمكن الا ان يكون من نتاج روح حر واع بصفاء ووضوح لذاته ،  
وذلك ما دام مضمون هذا الفن وشكله حرين . وعليه ، فسان  
الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور  
الذي لعبه فيما غير . فانتاجه هو انتاج انسان بصير يعرف ما  
يريد و يستطيع ما يريد ، ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح  
عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه القدرة  
التقنية اللازمة لتحقيقه .  
لنرَ من كتب فيمَ يكمن وبمَ يتميز هذا الدور الجديد  
للفنان ؟

ان حريته من زاوية المضمون تتجلى في كونه غير مضطر لان  
يجدَ في اثر هذا المضمون وهو في حالة من الاضطراب والتلق  
كتلك التي يعيشها الفنان الرمزي . فالفن الرمزي ملزم قبل كل  
شيء بان يجعل همه الاول العثور على مضمونه وتوضيحه ان جاز  
التعبير . وهو يجد نفسه بين حدين : بين الطبيعية المباشرة من  
جهة اولى ، وبين التجريد الداخلي للكلبي ، للواحد ، للتفكير ،  
للضرورة ، للتولد والزوال من الجهة الثانية . وبیت القصيد  
هو الوصول الى توفيق ، الى تركيب بين كلا الجانبين . لكن  
التركيب الصحيح والتوفيق المناسب لا يتحققان من الكرة الاولى .  
ولهذا تبقى تمثيلات الفن الرمزي ، التي يفترض فيها ان تكون  
بمثابة بيان وايضاح للمضمون ، مجرد الفاظ تبحث عن يحزرها  
ومجرد مهام تتطلب من يقوم بمبئها ، وهي تشهد فقط على  
الصبو الى الوضوح ، على اعتبار ان الروح يتجاوز نفسه بما  
يبدله من جهود للابتكار ، لكن من دون ان يصل الى مبتغاه .

وبالمقابل ، يتصدى الفنان الكلاسيكي لعمله وبين يديه مضمون جاهز ، متكون ، لا يكاد يترك من مجال للشك والتردد . وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية ، وفي الأحداث التي يشهدها بأم عينه ، وكذلك في الأحداث التي تثبتتها الخرافات والأساطير ويتناقلها الأناور . ويحتفظ الفنان ، أزاء هذه المادة الموضوعية ، بحريته ، بمعنى أنه يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني ، لكنه يلقي بين يديه مضمونا مسبوق الوجود ، فلا يكون عليه إلا أن يضع يده عليه وأن يعرضه بعمله الحرية . وقد قبس الفنانون الأغريق موضوعاتهم من منهمل الديانة الشعبية التي كانت قد بدأت فيها عملية أقلمة لما أخذه الإغريق عن الشرق . فقد اقتبس فيدياس (٢) تمثاله زفس من هوميروس ، كما أن الشعراء التراجيدين أنفسهم ما ابتكروا المضامين التي مثلوها . كذلك اكتفى الفنانون المسيحيون ، من أمثال دانتي ورافائيل ، باللباس الموضوعات التي قدمتها لهم المعتقدات والأفكار الدينية أشكالا فنية جديدة . صحيح أن فن الجليل سلك المسلك نفسه ، لكن مع الفارق التالي وهو أن موقف هذا الفن من المضمون ، باعتباره جوهرًا واحدًا ، متجرد من الذاتية ولا يدع لها أي استقلال . وأن يكن الفن التشابهي يشتمل ، بالمقابل ، على اختيار للمدلولات والصور الواجب استخدامها ، إلا أن هذا الاختيار متروك أمره للعسف الذاتي ويفتقر ، من جهة أخرى ، إلى تلك الفردية الجوهرية التي تؤلف مفهوم الفسنان الكلاسيكي والتي يفترض فيها ، لهذا السبب ، أن تكون محايدة للذات المبدعة .

لكن لنن وجد الفنان مادة مسبقة الوجود وحررة في المعتقدات

---

٢ - فيدياس : من أشهر نحائي الإغريق ، كلفه بيريكليس بتزيين معبد البارثونون وتولى الإشراف على بنائه فوق الأكروبول (٤٩٠ - ٤٢١ ق.م) . «م»



الشعبية والاساطير وما سواها ، فلا بد له بالمقابل ان يجعل همه الاول اعطاء المضمون شكلا مطابقا . وبينما يتارجع الفن الرمزي ، من هذا المنظور ، بين الف شكل وشكل ، من دون ان ينجح في وضع يده على اي شكل يكون مطابقا بقدر او بآخر ، وبينما يطلق الفنان الرمزي العنان لمخيلته من دون ان يلجمها او يلزمها قسطها من الاعتدال ، وذلك كيما يوائم بين المدلول المنشود وبين الاشكال التي يتكشف كل شكل منها عن انه غير مطابق ، يعرف الفنان الكلاسيكي ، من هذه الزاوية ايضا ، كيف يضبط نفسه ويفرض عليها حدودا . والمضمون عينه هو الذي يعين ، في الفن الكلاسيكي ، شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو وكأن الفنان لا يفعل من شيء سوى انه ينفذ ما هو متضمن سلفا في المفهوم . وفيما يسعى الفنان الرمزي الى ان يفرض الشكل على المدلول ، او المدلول على الشكل ، يصوغ الفنان الكلاسيكي المدلول ، ويمطيه شكلا خارجيا ، ويجرد في الوقت نفسه هذا الشكل من جميع عناصره وجوانبه الثانوية ، العديمة الاهمية بالنسبة الى المدلول . لكنه اذ يسلك هذا السلك ، وبالرغم من ان هذا النشاط لا يقوم على اساس من العصف المحض ، فانه لا يكتفي بان ينقل وينسخ ، كما لا يقيد نفسه بنموذج ثابت ساكن ، بل يطور المدلول على نحو يتبدل معه عما كان عليه قبل ان يتبناه . والفن الذي لا يزال مرغما على البحث عن مضمونه او على ابتكاره ، يهمل هذا الجانب من الشكل ؛ لكن حيثما يفد ابداع الشكل همّ الفنان الاول ومهمته الاساسية ، يتطور المضمون ويفتح اكثر جلاء ، وذلك طردا مع ارتسام معالم الشكل ، وهذا امر يسير تطيله اذا ما تذكر المرء ما قلناه بصدد التوازي الذي يقوم بين كمال المضمون وكمال الشكل . ومن هذا المنظور ، فان الفنان الكلاسيكي يعمل ايضا لصالح ديانة شعبه وبلاده ، اذ يستخدم حرية حركة الفن لجعل المعتقدات الدينية والتمثيلات الميتولوجية اكثر وضوحا وصفوا

## ورهافة .

ان ما قلناه عن المضمون ينطبق ايضا على الجانب التقني . فالمواد الحسية التي يستخدمها الفنان لا بد ان تقدم نفسها وهي جاهرة للاستعمال برسم الهدف الذي يراد استخدامها من اجله ، اي ان تجرد من خشونتها وجلافتها وقساوتها ، وان تضع نفسها في خدمة نيات الفنان ومقاصده كيما يتمكن هذا الاخير، طبقا لمفهوم الكلاسيكية ، ومن دون ان يصطدم بعقبات تخلقها المادة والشروط الخارجية ، من إلباس المضمون الشكل السلي يشف عنه ، ومن اعطائه الشكل المطابق والموائم اكثر من اي شكل آخر لنياته ومقاصده هو نفسه . يفترض الفن الكلاسيكي اذن مستوى مرتفعا من الكمال الفني ، مستوى يجعل تبعية المادة الحسية لاوامر الفنان ومشيئته امرا ممكنا . وكمال تقني كهذا يفترض ، كيما يتيح امكانية تنفيذ كل ما يقتضيه الروح وكل ما يطابق تصوراته ، تطورا متقدما للغاية لجميع الطرائق اليدوية ذات الصلة بالفن ، وتطور كهذا ليس ممكن التصور بدوره الا في اطر ديانة رسمية . فرؤية العالم المصري ، على سبيل المثال ، اخترعت اشكالا خارجية معينة وأصناما وانسابا هائلة الحجم ، يبقى نموذجها ساكنا ثابتا ، ولا يقيّض لها من تطور لاحق الا بشرط الحفاظ على الهوية التقليدية للاشكال والوجوه . وهذه المهارة اليدوية التي تتدرب على ما هو رديء وفج ومشتاغل لا بد ان تتوفر مقدما قبل ان تحول عبقرية الجمال الكلاسيكي المهاراة الميكانيكية الصرف الى كمال تقني . وانما عندما لا يعود الجانب الميكانيكي بطرح اي إشكال او ينصب اية عقبة ، يمكن للفنان ان ينصرف بملء الحرية الى ابداع الشكل ؛ ومن هذا المنظور يكون كل تمرين بمثابة تقدم يوافق تقدم المضمون والشكل .

أما فيما يتعلق بتقسيم الفن الكلاسيكي ، فقد جرت العادة بصورة عامة على اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكيا ، كائنا ما

كان طابعه ، ان رمزيا وان رومانسيا . وقد استخدمنا ، نحن ايضا ، كلمة **الكمال** في معرض حديثنا عن الفن ، مع الفسارق التالي وهو ان الكمال يكمن ، في اعتقادنا ، في التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا وبين الواقع الخارجي — هذا الواقع الذي فيه وتحت شكله تتظاهر تلك الفردية — الامر الذي يتيح لنا ان نميز بجلاء الفن الكلاسيكي وكماله عن الفنين الرمزي والرومانسي المختلفين من حيث جمال مضمونهما وشكلهما . كذلك لا تستاهل نعت الكلاسيكية — اللهم الا اذا اعطينا هذه الكلمة معنى مبهما وغير محدد — اشكال الفن الخصوصية التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، كالنحت على سبيل المثال ، والشعر الملحمي ، وبعض انواع الشعر الغنائي ، والاشكال النوعية للمأساة والمهابة . ولن نولي اهتماما لهذه الاشكال الخصوصية ، بالرغم مما يقربها من الفن الكلاسيكي ، الا عندما ستسمح لنا الفرصة لكي نعرف ونحدد سمات مختلف ضروب الفن ومتفرعاته . اما ما ينبغي ان يستأثر باهتمامنا هنا قبل اي شيء سواه فهو الفن الكلاسيكي ، بالمعنى الذي اوضحناه ، وبوسعنا بالتالي ان نبنى كاساس للتقسيم درجات التطور كما تتبع من هذا المفهوم للفن الكلاسيكي .

اولى النقاط التي سيكون علينا ان نوليها اهتماما هي التالية : ان الفن الكلاسيكي ، بخلاف الفن الرمزي ، ليس الطور الاول من الفن او بدايته ، وانما على العكس اكتماله . ولهذا وصلنا اليه ونحن نتبع تطور نمط التمثيل الرمزي الذي هو ، ان جاز التعبير ، شرطه المسبق . هذا الاكتمال ، هذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي ما امكن له ان يتم الا بفضل تكثف المضمون وتساميه الى جلاء الفردية الواعية التي لا تستطيع ان تستخدم في التعبير عن نفسها لا الشكل الطبيعي المحض ،

سواء اكان عنصريا (٤) ام حيوانيا ، ولا التشخيص والهيئـة الانسانية المشوبة بقدر او باخر بالطبيعية ، وانما فقط الجسم الانساني التي فيه تدب الحياة والروحية . ولكن بما ان ماهية الحرية تكمن في الا يكون الانسان على ما هو كائن عليه الا بفعل ذاته ، فان كل ما بدأ في بادئ الامر ، خارج مضمار الفـن الكلاسيكي ، على انه المقدمات والشروط اللازمة لظهوره لن يجد سبيـلة الى الاندماج بهذا المضمار الا بعد ان يتغلب على كل ما هو سالب ونافـر للمثال ، اي كل ما يمكن ان يعارض تحقيق مضمون حقيقي بواسطة شكل مطابق . وهذه السـرورة ، التي بفضلها يتولد الجمال الكلاسيكي من تلقاء ذاته في شكله وفي مضمونه على حد سواء ، ستشكل اذن نقطة انطلاقنا ، وسنعالجها فـسي الفصل الاول .

في الفصل الثاني سنتتبع هذه السـرورة، هذا التطور وصولا الى تكون المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي . ويمثل المركز هنا بعالم الجمال الجديد ، عالم الالهة الاغريقية ، الذي سنتتبع تطوره ان من زاوية الفردية الروحية وان من زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة .

لكن مفهوم الفن الكلاسيكي ينطوي ، ثالثا ، لا على صيرورة جماله انطلاقا من ذاته فحسب ، بل كذلك على انحلاله ، وهذا ما يفتح لنا ابواب مضمار آخر ، مضمار الفن الرومانسي . قاله الجمال الكلاسيكي وافراده البشر يتوارون عن ساحة الوعي الفني بعد امد من ولادتهم فيها ، فيرتد هذا الوعي عندئذ إما نحو الجانب الطبيعي الذي كان الفن الاغريقي قد ادرك في حضنه اعلى ذرى الجمال ، وإما نحو واقع قبيح ، مبتدل ، خلو من الالهة ،

---

(٤) - عنصري *élémentaire* : نسبة الى العنصر الطبيعي من ماء وهواء ووتراب ، الخ . «م»

كما يظهر للعيان ما في هذا الواقع من زيف وسلبية . وهذا الانحلال ، الذي يتمخض عن نشاط فني سنعالجه في الفصل الثالث ، يكون من نتيجته انفصال آناء كان تساقها يؤلف ماهية الفن الكلاسيكي ومنبع جماله . وأثنى تغدو الداخلية في جانب ، وتموضعها الخارجي في جانب آخر ؛ وتطفق الذاتية - وقد انكفأت على ذاتها ، وما عادت تجد في الاشكال المبتدعة حتى ذلك الحين تعبيرا عن الواقع كما تتصوره ، وباتت تستلهم مضمونا مستعارا من عالم روحي جديد لحتمته الحرية المطلقة وسداه اللاتناهي - تطفق هذه الذاتية تلوب بحثا عن تعبير مناسب لهذا المضمون الاعمق غورا .

## الفصل الأول

ما يميز الروح الحر هو اقتداره ، طبقا لمفهومه ، على الرجوع الى ذاته والانتفاء على نفسه، اقتداره على ان يوجد - لذاته وعلى ان يوجد - في - الهنا ، وإن لم يتضمن هذا الدلوف الى دائرة الداخلية ، كما تقدم بنا القول اعلاه ، لا توكيد الذات لاستقلالها ولوقفها السلبي حيال كل ما هو جوهري في الروح وكل ما هو موجود في الطبيعة ، ولا التصالح المطلق الذي منه تولد حرية الذاتية اللامتناهية حقا . بيد ان حرية الروح ، كائنا ما كان الشكل الذي تتظاهر به ، تظل تشتمل ، بوجه العموم ، على الفناء الطبيعية المحض باعتبارها غريبة بالنسبة اليها . فعلى الروح ان يبدأ بالانسحاب من الطبيعة لينكفئ على ذاته ، وأن يرتفع فوقها ويتجاوزها ، قبل ان تنهيا له القدرة على شق طريقه من خلالها كما او انها عنصر لا مقاومة به ، وعلى تدليلها لتكون تعبيرا ايجابيا عن حريته الخاصة . والحال اننا عندما نبحث عن الموضوع المحدد الذي بالفائه فاز الروح باستقلاله في الفن الكلاسيكي ، نجد ان

هذا الموضوع لا يتمثل بالطبيعة بما هي كذلك ، وإنما بطبيعة مشربة من الأساس بمدلولات يكمن منبعها في الروح . وبالفعل ، ان الرمزية هي التي كانت استخدمت ، للتعبير عن **الطلق**، اشكالا طبيعية مباشرة ، بعد ان قام الوعي الفني بتأليه حيوانات معينة او سمى عبثا او سلك طريقا خاطئا لتحقيق الوحدة الحقة للروحي والطبيعي . وإنما غب الغاء هذه العلاقة الزائفة او تبديلها امكن للمثال اخيرا ان يؤكد ذاته كمثال وان يطور في داخله - كما لو انه بات من الان فصاعدا ملكه الخاص - ما كان واجبا عليه ان يتغلب عليه ويقهره . وهذا يتيح لنا الفرصة ، بالمناسبة ، للاجابة عن السؤال المتعلق بمعرفة ما اذا كان الاغريق اقتبسوا فعلا ام لا ديانتهم من شعوب اخرى . وقد كنا رأينا ان مفهوم الكلاسيكي يشتمل بالضرورة على عدد معين من المقدمات والسوابق . وهذه المقدمات والسوابق هي ، من خلال تحققها في الزمن ، وممن منظور الشكل الاعلى الذي تتطلع الى تكوينه ، بمثابة حقيقة واقعة من صلبها يفترض ان ينشئ الفن الجديد الذي هو قيد التكوين . ولا تتوفر لنا شهادات تاريخية تسمح لنا بان نعزو الى الميثولوجيا الاغريقية اصلا كهذا . والاقرب الى وجه الاحتمال ان العلاقات بين الروح الاغريقي والسوابق المذكورة كانت بالاحرى علاقات تعارض ، او بتعبير ادق علاقات تحويل سلبي . فحتى لو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لكنت الافكار والتمثلات والاشكال بقيت على ما هي عليه . ففي المقطع الذي استشهدنا به آنفا يقول هيرودوتس ان هوميروس وهزودس (١) هما اللذان خلقا الالهة الاغريقية ، لكنه يضيف بصريح العبارة ، في معرض كلامه عن

---

١ - هزودس : شاعر اغريقي ، من اواسط القرن الثامن عشر ق.م ، له اشعار تعليمية : «الاشغال والايام» و«نشوء الالهة» . «م»

هذا الاله او ذاك ، انه من اصل مصري ، الخ . اذن فالخلق الشعري لا ينفي الاقتباس من الخارج ، لكنه ينطوي على تحويل ماهوي للعناصر المقتبسة . وآية ذلك ان الاغريق كانت لهم تمثيلات ميتولوجية قبل زمن مديد من العصر الذي اليه يرجع هيرودوتس ذينك الشاعرين .

لو دققنا النظر في طبيعة هذا التحويل الضروري للعناصر المدعوة لان تغدو مطابقة للمثال ، اي التي لا تكون في بادئ الامر مطابقة له بعد ، لطالعتنا قبل كل شيء ميتولوجيا ذات مضمون في منتهى السذاجة . فالشاعل الاول للالهة الاغريقية كان ان تتوالد وتتناسل ، ان تحقق ذاتها انطلاقا من الماضي الزمان لتكون ذريتها وتطورها . زد على ذلك ان تحول الالهة الى افسراد روحيين اقتضى ، من جهة اولى ، ان يتأبى الروح عن التجسد في ما هو محبو بمحض حياة طبيعية وحيوانية وان يرد هذه الحياة ويرفضها بوصفها دناءة ومهانة ، بوصفها شقاءه ونحسه ومعادل موته ، كما اقتضى ، من الجهة الثانية ، ان يتسامى الروح فوق الجانب العنصري من الطبيعة وفوق التمثيل المبهم والمشوش في حضن هذه الطبيعة . بيد ان مثال الالهة الكلاسيكية كان يقتضي شيئا آخر ايضا : اذ لم يكن المطلوب ان تغدو الالهة ارواحا فردية ، مجردة ، متناهية ، منعزلة بعضها عن بعض وعن الطبيعة وقواها العنصرية ، بل كان من الواجب ان تشارك هذه الالهة في الحياة الطبيعية العامة وان تشتمل على بعض من عناصرها ، مما لا يتنافى منها وحياة الروح . وبما ان الالهة كلية في جوهرها ، وبما انها تتألف في الوقت نفسه ، على كونها عامة وكلية ، من افراد معينين ، لذا فلا بد ان يكون جانبها الجسماني وثيق الصلة بالطبيعة وان يكون في مقدوره ان يمارس ، علاوة على النشاط الروحي وبالترايط الوثيق معه ، نشاطا طبيعيا صرفا . انطلاقا من هذه المقدمات يسعنا ان نصف سرورة تكون الفن الكلاسيكي تحت العناوين التالية :



١ - انحطاط الحيوانية وإقصاؤها من مضمار الجمال المحض والحر .

٢ - هذا الطور - وهو الأهم - طور يتم فيه أخيرا تجاوز قوى الطبيعة المنصرية ، التي تمثل في بادئ الأمر على أنها آلهة ، ويتم فيه التخلي عنها وهجرها لصالح سلالة الآلهة الحقيقية التي تتمتع من الآن فصاعدا بسلطان غير منازع فيه . وبوجيز العبارة ، ان جوهر المسألة صراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة .

٣ - بعد ان يفوز الروح بحقوقه وحرية ، ينقلب التوجه السالب ، الذي رجحت كفته أثناء الصراع ، من جديد الى توجه ايجابي ، وتفدو الطبيعة المنصرية جانبا ايجابيا ، مشربا بالروحية الفردية ، من الآلهة ؛ وتأبى هذه الآلهة من الآن فصاعدا ان تتنازل لتتناهى مع العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، ولو لتكون لها مجرد صفات وعلام خارجية . وسنحاول الآن ان نقوم بوصف مفصل لكل طور من هذه الاطوار .

## - ١ -

### انحطاط الحيوانية

كانت الحيوانات ، او على الأقل بعضها ، تعد لدى الهنودوس والصينيين ، ولدى الشعوب الآسيوية بوجه عام ،

مقدسة ، وتعبد بهذه الصفة ، لان هذه الشعوب كانت ترى فيها تجسيد الالهى . وهكذا احتلت الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثيلات الفنية ، وان اقترنت في كثير من الاحيان ، وعلى سبيل الرمز ، بأشكال انسانية، قبل ان يفدو الانساني، والانساني وحده ، معقولا من قبل الوعي على انه التجسيد الاوحد للحق . وانما بدءا من اللحظة التي يمي فيها الروحي ذاته ، يتلاشى الاحترام والتوقير الذي كانت تحاط به الداخلية الفاضلة والبلدة للحياة الحيوانية . وهذا بالضبط ما حدث لدى العبرانيين القدامى الذين ما عادوا يرون في الطبيعة لا رمزا ولا حضورا لله ، والذين ما كانوا يعززون الى المواضيع الخارجية سوى القوة والحياة التي تملكها هذه المواضيع واقميا . ومع ذلك نظل نجد حتى لديهم ، بين الحين والآخر ، بقايا من التوقير الديني لكل ما فيه حياة . هكذا حرّم موسى شرب دم الحيوانات ، لان الحياة تكمن في الدم . ولكن على الانسان في الوقت نفسه ان ياكل ويشرب ما يناسبه وما يطيب له . وكانت الخطوة التالية باتجاه الفن الكلاسيكي خفض القيمة السامية والمكانة الرفيعة التي تمتعت بها حتى ذلك الحين الحيوانية ؛ وما لبث هذا الخفض وهذا الانحطاط ان اصبحا بدورهما مضمونا لتمثيلات دينية ولانتاجات فنية . ولن استشهد بهذا الصدد الا ببعض الامثلة ، المختارة من بين آلاف غيرها .

## ١ - اصاحي الحيوانات

حين كان الاغريق يقدمون في الافضلية بعض الحيوانات على بعضها الآخر ، نظير الثعبان ، على سبيل المثال ، الذي يظهر في الاصاحي التي وصفها هوميروس (النشيد الثاني ، القسم الثاني، ٣٠٨ ، والقسم الثاني عشر ، ٢٠٨) بمظهر عفريت له حظوة خاصة؛

وحين يتقبل الاله الفلاني الاضحية المقدمة اليه اذا كانت حيوانا  
 من جنس معين ، بينما لا يتقبلها الاله الآخر الا اذا كانت حيوانا  
 آخر من جنس آخر ؛ وحين كانوا يراقبون الارنب البري وهو  
 يقطع الطريق او يرصدون طيران الطيور ليعرفوا ان كان عليهم ان  
 يتوجهوا يمنة او يسرة ؛ وحين كانوا يفحصون اخيرا احشياء  
 الحيوانات على سبيل التنبؤ بالمستقبل ، كانوا يعززون بكل تأكيد  
 الى الحيوانات قدرات على العلم بالغيب ، وكانت هذه القدرات  
 تحظى منهم بتوقير ديني ، لانهم كانوا يؤمنون بأن الالهة تتجلى  
 للانسان بهذه الطرائق ، ولكن ما كان الامر يبدو ، والحق يقال،  
 بعض حالات فردية من العرافة . وقد كانت هذه المعتقدات  
 تنطوي على عنصر من الخرافة لا يفتح الا كوة مؤقتة على الإلهي .  
 ولكن أضاحي الحيوانات وتمثل لحمها كانت تفوقها أهمية . وعلى  
 العكس من ذلك ، كانت الحيوانات تصان وتوفر لها ضروب العناية  
 لدى الهندوس ، وكان المصريون يحفظونها من الدمار حتى بعد  
 موتها . وقد كانت الاضاحي لدى الاغريق طقسا مقدسا .  
 فبالاضحية يظهر الانسان عزوفه عن الموضوع الذي ينذره لإلهته  
 ويحظر على نفسه استعماله . لكننا نلاحظ بهذا الخصوص لدى  
 الاغريق مميزة خاصة ، اذ كانت «الاضحية» تنطوي لديهم فسي  
 الوقت نفسه على مادية (الأوذيسة ، النشيد الرابع عشر ، ٤١٤ ؛  
 والنشيد الرابع والعشرون ، ٢١٥) : فكانت بعض أجزاء الحيوانات  
 المضحي بها ، وبالتحديد تلك التي لا تصلح للاستهلاك والاكل ،  
 هي وحدها التي تقدم للآلهة ، بينما كان لحمها يحصر المعنسى  
 بحفظ لاستهلاك المدعوين . وقد تولدت عن هذه الواقعة أسطورة،  
 في اليونان بالذات . فقد كان قدامى الاغريق يقدمون الاضاحي  
 للآلهة في احتفالات باذخة ، وكانوا يتركون نيران الاضحية لتلتهم  
 حيوانات بكاملها . وبما ان فقراء الناس ما كان في مقدورهم ان  
 يتصدوا لهذا البدخ، فقد حاول بروميثيوس ان يحصل بالصلاة من

زفسى على الاذن لهؤلاء الناس بالا يضحوا الا بجزء من الحيوان  
وبان يحتفظوا بجزئه الآخر لاستهلاكهم الخاص . . وقد ذبح  
عجلين ، واحرق كبديهما ، ولف العظام بجزء من جلد الحيوان ،  
واللحم بجزء آخر ، وترك لجوبيتر (٢) ان يختار بين الصرتين .  
فاخطا زفس واختار الصرة التي تحتوي على العظام ، لانها كانت  
هي الاكبر ، وهكذا بقي اللحم محفوظا للانسان . ولهذا فان البقايا،  
التي هي من حصة الآلهة ، تحرق بعد استهلاك اللحم في النار  
التي استخدمت في احراق الحيوان . لكن زفس حرم بنسى  
الانسان من النار ، لان اللحم بدون النار لا ينفعهم في شيء .  
لكن عبثا ما فعل . فقد سرق بروميثيوس النار وطار ، ولا نقول  
ركض ، ليحملها الى البشر . ولهذا ، وبموجب الاسطورة ، فان  
الانسان ، الذي يحمل بشارة نيا سعيد ، يركض حتى في ايامنا  
هذه بسرعة تعادل سرعة طيران الطير . على هذا النحو اول الاغريق  
تقدم الحضارة الانسانية ذاك ، فصبوه في اسطورة وحفظوه بهذه  
الصفة في وجدانهم .

### ب - الطرائد

بجملة هذه الوقائع ترتبط واقعة اخرى تشهد على مزيد من  
الانحطاط للحيوانية . اقصد بهذه الواقعة تلك الطرائد الشهيرة  
التي كانت تمزى الى الابطال والتي بقيت مطبوعة في الذاكرات  
باحتراف وعرفان جميل . وقد كانت الغاية منها القضاء على

---

٢ - جوبيتر : هو الاسم الروماني لكبير آلهة الاغريق زفس . «م»

حيوانات تعد عدوا خطرا ، نظير خنق هرقل لاسد نيموس<sup>(٣)</sup> ، وقضائه على افعوان لين<sup>(٤)</sup> ، ومطاردة خنزير اريمنثيا البري<sup>(٥)</sup>، الخ ؛ وكلها مآثر وأعمال باهرة كوفىء أبطالها برفعهم الى مرتبة الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يعد جريمة ، عقوبتها الموت . بيد ان رموزا اخرى تتدخل فسي القصص التي تترد هذه الاعمال الباهرة او تكون لها بمثابة الاساس والمنطلق ، نظير الشمس ومسارها في أسطورة هيراقليس<sup>(٦)</sup> ، وهذا ما يجعل هذه الافعال البطولية تصلح على رجب للتأويلات الرمزية ، من دون ان ننفي قابلية هذه الاساطير للفهم بمعناها الحرفي باعتبارها افعال طراد وقصص نافعة تثبتت في الوجدان الاغريقي بهذه الصفة . ويمكننا ايضا ، من هذا المنظور ، ان نذكر ببعض حكايا ايزوب<sup>(٧)</sup> ، وعلى وجه الخصوص

٣ - نيموس : واد في منطقة الاثوليد اليونانية المورة ، جاء في الاساطير ان اسدا هصورا كن يبيت فيه لسادا لقتله هيراقليس خنقا ، منفذا بذلك اولى المهام الاثنتي عشرة التي فرضها عليه ملك ثيرثيا تكفيرا عن قتلته زوجته . «م»

٤ - لين : مستنقع في الاثوليد ، كان يقيم فيه المصانير خرافي بسبع رؤوس تعاود نموها كلما قطعت ، وذلك ما لم تقطع جميعها بضربة واحدة . وقد قتل هيراقليس تنفيذا لثانية المهام المفروضة عليه . «م»

٥ - اريمنثيا : جبل في منطقة اكاديا اليونانية ، كان فيه مقام خنزير بري مفترس ، اسره هيراقليس حيا في ثلاثة مهامه . «م»

٦ - هيراقليس : هو الاسم الاغريقي للبطل الذي اطلق عليه الرومان اسم هرقل . «م»

٧ - ايزوب : كاتب حكايا اغريقي من القرن السابع والسادس ق.م ، كان يبداء قهيء الشكل . وشخصيته نصف اسطورية ، يقال ان قصصه الموضوعة على لسان الحيوانات وضمها الراهب البيزنطي بلاغوس في اقرن الثالث عشر الميلادي . «م»

حكاية الجعران التي تقدم الكلام عنها آتفا «٨» . فالجعران ، هذا الرمز المأخوذ من مصر القديمة ، والذي كان المصريون أو شرّاح المعتقدات الدينية المصرية يرون في برازه ، المكور الشكل ، كرة العالم ، يعاود ظهوره ، لدى ايزوب ، أمام جوبيتر ، لكن مع التشديد على ان النسر لا يحترم الامان الذي منحه للارنب البري . اما اريستوفانس «٩» بالمقابل فقد جملة موضع هزء وسخرية .

### ج - الاسماخات

تلقى تعبيرا مباشرا عن انحطاط العالم الحيواني هذا فسي العديد من الاسماخات *bêtamorphoses* التي وصفها اوفيدوس<sup>(١٠)</sup> وصفا رائعا اخاذا ، وبقدر كبير من النباهة ورهافة الحس ، ولكن كذلك بقدر كبير من الهدر ، باعتبارها مجرد العاب ميتولوجية او أحداث خارجية ، من دون ان يشتبه بدلولها الروحي العظيم ، ومن دون ان يدرك معناها العميق . والحال انها لا تفتقر الى مدلول عميق ، ولهذا السبب نحرص على الاشارة اليها مرة أخرى «١١» . وهذه القصص أكثرها غريب ، شاذ ،

٨ - راجع «الفن الرمزي» . «م»

٩ - اريستوفانس : كبير شعراء الاقريق الهزليين ، ترك سبع مسرحيات كوميدية خالدة (٤٤٥ - ٣٨٦ ق.م) . «م»

١٠ - بوبليوس اوفيدوس نازو: شاعر لاتيني، له «فن الحب» و«الاسماخات» و«الاحزان» . مات منفيا (٤٣ ق.م - ١٧ ب.م) . «م»

١١ - تحدث هيفل من «الاسماخات» في «الفن الرمزي» . والاسماخات هي التحول من طبيعة الى اخرى ، ومن روح الى طبيعة، نظير ما سميت الملكة نيوبيه من كثرة بكائها على اولادها، الى تمثال ياقتر، ونظير ما عسج القتي الجعيل نرجس الى الزهرة التي تحمل اسمه . «م»

همجي الطابع ، لا يفعل حضارة فاسدة ، بل بفعل فساد طبيعة لا تزال فظة ومتوحشة، كذلك التي تصفها لنا أغنية **النيبلونجن** (١٣). وهذه الاسماخات أقدم عهدا ، حتى الكتاب الثالث عشر ، من القصص الهوميرية ، وتمتزج بأساطير اجنبية عن نشأة الكسون وبعضا من مقتبسة من منظومة الرموز الفريجية (١٢) والمصرية والفينيقية ؛ وان تكن قد عولجت انسانيا ، فان جوهرها اللفظ والوحشي بقي كما هو . وبالمقابل فان الاسماخات المتأخرة قصصها زمنيا عن حرب طروادة تعالج على نحو أخرق متأخر اجاكسيوس (١٤) واينيوس (١٥) ، وان تكن موضوعاتها مستقاة من ازمئة خرافية .

في مقدورنا ، بوجه عام ، ان نرى في الاسماخات تقيض التصور المصري عن العالم الحيواني وتقيض العبادة المصرية

- 
- ١٢ - النيبلونجن : ملحمة جرمانية كتبت في حوالي العام ١٢٠٠ ، واسمها مأخوذ من اسم شعب من الاقزام كانوا يملكون كنوزا عظيمة مخبأة في باطن الارض ، فاستولى عليها البطل الاسطوري سيففريد ومعاربوه ، وتسموا بدورهم باسم النيبلونجن . «م»
- ١٣ - فريجيا : منطقة تقع الى الشمال الغربي من آسيا الصغرى ، توالى على حكمها الاغريق والفرس والرومان ، الخ . «م»
- ١٤ - اجاكسيوس : من أبطال حرب طروادة ، أمير أصابته لونة ، فلبح قطمان الاغريق وهو يصحبها اعداءه . ولا ادرك خطأ انتصر . استوحى سوفوكلس من قصته مأساته المعروفة باسم «اجاكسيوس حاتقا» . «م»
- ١٥ - اينيوس : أمير من طروادة ، جعله فرجيليوس بطل ملحمة «الانيلادة» حارب الاغريق ببسالة أثناء حصارهم لطروادة ، ولما سقطت المدينة هرب وهو يحمل على ظهره والده ، وحط الرحال في ايطاليا حيث تزوج لافينيا ، ابنة ملك اللاتيوم ، ومن هنا تتحدث الاسطورة عن اصل طروادي للرومان . «م»

للحيوانات ، لانها تنطوي ، اذا ما نظرنا اليها من المنظور الاخلاقي للروح ، على موقف سلبي من الطبيعة ؛ وبالفعل ، ان الحيوانات والعالم الاعضوي تمد بمثابة تكوص وانحطاط للانساني ؛ وان يكن المصريون قد رفعوا آلهة الطبيعة العنصرية الى مرتبة الحيوانات ، فان التشكلات الطبيعية تمد هنا على العكس ، وكما تقدم بنسب القول ، امساخا يصيب الانسان عقابا على غلطة فادحة او جريمة منكرة اقترفها ، وذلك على اعتبار ان الوجود في شكل حيوان او في شكل موضوع لاعضوي وجود بائس ، تعيس ، مؤلم ، منفصل عن الالهى ، لا يطبق الانسان الاستمرار فيه طويلا . ولهذا ايضا لا تمت هذه الامساخات بصلة الى الامساخ المصري ، لان هذا الاخير عبارة عن محض انتقال ، وهذا الانتقال لا يصيب الانسان تكفيرا عن غلطة ، بل هو بمثابة مكافاة ، رفع للانسان السلي يسمو ، بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة اعلى .

وبوجه الاجمال ، ليست الامساخات حلقة من اساطير شديدة التمايز وواضحة المعالم والحدود ، رغم ما يمكن ان يكون هناك من اختلاف بين المواضيع المربوطة برباط الزوجية المشترك . وهاكم بعض امثلة تؤيد ما نقول .

• يلعب الذئب ، عند المصريين ، دورا كبيرا ، ولدينا دليل على ذلك في ما يقدمه اوزيريس من نجدة ومساعدة فعالة لابنـه حوريس في صراعه مع الاعصار ؛ كما اننا نرى اوزيريس يمثل الى جانب حوريس في عدد كبير من الجبال المصرية . والقران بين الذئب وِله الشمس قديم للغاية بوجه العموم . لكن تحول ليكاون (١٦) الى ذئب في **امساخات** اوفيدوس بنصور وكأنـه عقاب على التجديف بحق الآلهة . فبعد ان هزم العمالقة وتناثرت جثثهم ، سرى الدفء في عروق الارض (**الامساخات** ، الكتاب



الاول ، الايات ١٥٠ - ٢٤٣) بفعل دم ابنائها المسفوح ، فاحيت بدورها هذا الدم الحار ؛ وحتى لا يبقى اثر من ارومة المتوَحِّشين خلقت سلالة من البشر . لكن سرعان ما تبين ان هذه السلالة تزدرى هي الاخرى الالهة ، وانها محبة للصف وشرهة الى الجرائم الوحشية ، فدعا جوبيتر الالهة الى الاجتماع ليطلعهم على قراره بإفناء سلالة القتلة هذه . واطلمهم على المكائد الماكرة التي نصبها له ليكون ، هو رب الالهة وسيد الصاعقة . وكان قد قر قراره ، ازاء فساد ذلك الزمان ، على النزول من الاولمب والمجيء الى اركاديا . وروى لهم قائلا : «بعثت من الاشارات ما نبىء بقدم إله ، وطقق الشعب يتعبد ويصلي . لكن ليكون سخر مسن الصلوات الورعة وهتف قائلا : «سأبين اهو بالفعل إله ام بشر ، وما تثبت صحته لن يعود موضع اخذ ورد» . واردف جوبيتر يقول : «وجاؤل ان يفرقني في سبات ليلي عميق ؛ فهذه وسيلته الماثورة لكشف الحقيقة . ولم يكتف بذلك ، بل حزّ بسيفه عنق رهيئة من بلاد المولوس (١٧) ، وغلى قسما من اعضائه نصف الميتة وشوى على النار قسمها الآخر ، وارادني ان أكلها جميعا . عندئذ لم اجد بدا من ان احرق بيته بصاعقة انتقامي . فاستولى عليه النمر ولاذ بالفرار ، ولما أدرك السهوب الصامتة راح يعوي ويصرخ محاولا بلا جدوى الكلام . وانقض ، وهو يتميز غيظا ، على قطعان الماشية ، وبه ظمأ - مألوف عنده - الى القتل ، وروى غليله بالدم الذي سفكه . وتحولت ثيابه الى وبر ، وذراعاه الى قائمتين . وصار ذئبا واحتفظ في الوقت نفسه بأثار من هيئته السابقة » .

---

١٧ - المولوس : شطب من مقاطعة ايبيريا باليونان ، شاد مملكة قوية من ٤٣٠ الى ٣٥٠ ق.م. «م»

شبهه هذه الوحشية نلفاها في قصة بروكنيا التي مسخت قبرة . فقد ابتهلت بروكنيا الى زوجها تيروس (الامساخات ، الكتاب السادس ، الايات ٤٤ - ٦٧٦) ان يسمح لها بالسفر ، اذا كان يريد ان يسدي اليها معروفا ، كيما تذهب لرؤية شقيقتها فيلوميلا ، او ان يعمل على ان تأتي هذه لزيارتها . وامثالا لهذا الرجاء ، امر تيروس بتجهيز السفن بسرعة ، وبمعمونة المجذاف والشرع حط عند شاطئ البرية . ولكنه ما كاد يلمح فيلوميلا حتى عصف به حب آثم لها . ولما ازفت ساعة الرحيل ، رجاه الاب ، باندبون ، ان يسهر عليها بحب ابوي ، وأن يعيد اليه ، حالما يمكنه ذلك ، سلوة ايام شيخوخته . لكن الهمجي حبس الفتاة عند انتهاء الرحلة ، وتوجهت اليه هذه - وقد شحب وجهها واخذها الارتعاد والخوف من كل شيء - بالسؤال عن مكان اختها ؛ فما كان منه الا ان جعل منها بالقوة محظية له . وعلى مرجل غضب فيلوميلا وهددته بأن تضرب صفحا عن كل خجل وتفضح جرمه . فاستل تيروس سيفه ، وامسك بالفتاة ، وشد وثاقها ، وقطع لسانها ، وأنبأ زوجته ماكرا ان اختها ماتت . فأخذ اليأس من بروكنيا كل مأخذ ، وخلعت رداءها الفاخر وارتردت ثياب الحداد . وشادت ضريحا فوق قبر خاور وبكت مدرارا على مصرير اختها الذي ما كان ، مع ذلك ، كما تعتقد . لكن ماذا فعلت فيلوميلا ؟ لجأت الى الحيلة ، هي المرجع عليهما والمحرومة من الكلام والصوت . فقد طرزت على قماش ابيض ، بخيوط ارجوانية ، خبر الجريمة وبعثت بالقماش سرا الى بروكنيا . فلما اطلعت هذه على قصة اختها المحزنة ، لم تنبس ببنت شفة ، ولم تدرف عبرة واحدة ، ولم يعد لها شافل سوى الانتقام . كان ذلك في عيد باخوس ؛ فقد اندفعت ، وقد ساطها الالم بسياطه ، الى غرفة فيلوميلا وأخرجتها منها واقتادتها معها . ولما آبت الى بيتها ، كانت لا تزال تتساءل عن طبيعة الانتقام الذي ستعده لزوجها ، وفي تلك اللحظة وقع نظرها على ابنه ايتوس

وهو بهم بدخول المنزل . وحادثه بعينين متوحشتين : الا كم يشبه اباه ! وكان ذلك كافيا بالنسبة اليها ، وفعلت ما اعتدت عليه العزم من صنيع مشؤوم . قتلت الولد وقدمته في شكل طبق من الطعام للأب الذي شرب على هذا النحو من دم صلبه . وطلب ، وهو غير مشتبه في شيء ، ان يرى ابنه ، فاجابته بروكنيا عندئذ: انك تحمل في ذاتك ما تطلبه ؛ ولما تلقت فيما حوله ينظر ويبحث ، متسائلا اين يمكن ان يكون ابنه ، حملت له فيلوميسلا الراس الدامية لهذا الاخير . وزعق تيروس زعقة لامتناهية اليأس ، ودفع عنه المائدة ، ووصف نفسه انه قبر ابنه ، واستل سيفه وراح يطارد بنتي بانديون . ولكن المراتين احاطتسا نفسيهما بالريش وطارتا بعيدا عنه ، الواحدة باتجاه الغابة والثانية نحو السطح ، وتحول تيروس نفسه ، وقد شفه الظما الى الانتقام وشهوة النار ، الى طائر له على راسه عرف ومتقار شديد النتوء . وهذا الطائر يعرف باسم القنزعة .

ومن الامساخات ما يأتي ، على العكس ، نتيجة لاختفاء أقل فداحة . وعلى هذا النحو تحول قيقنوس الى بجمعة ؛ ودافني ، حبيبة ابولون الاولى (الامساخات ، الكتاب الاول ، الايات ٥١ - ٤٦٧) ، الى شجرة رند ؛ وكلتيا الى زهر يعرف باسم رقيب الشمس ؛ ونرجس ، الذي هيا له زهوه بنفسه ان يحتقر الصبايا ، يصير يتأمل ذاته في المرأة ؛ وببيليس (الامساخات ، الكتاب التاسع ، الايات ٥٤ - ٦٦٤) ، التي كانت لاختيها عاشقة ، تتحول ، بعد ان صدها ، الى نبع لا يزال يحمل الى اليوم اسمها ويجري ماؤه من تحت سندية ظليلة .

ومن دون ان تكون بي رغبة في التيه في التفاصيل ، احرص على الإشارة هنا ، على سبيل الانتقال ، الى امساخات البيريديات اللائي كن ، على ما يذهب اليه اوفيديبوس (الامساخات ، الكتاب الخامس ، البيت ٣٠٢) ، بنات بيروس

واللائي تحدين ربات الشعر أن يتبارين وإياهن . وما يهنا هنا هو فقط الفارق بين أناشيد البيريديات وأناشيد ربات الشعر . فأولئك تغني (الآيات ٣١٩ - ٣٣١) بمعارك الآلهة ، فأشدن بعظمة المعاقبة وخفضن من شأن مآثر الخالدين . فمن أسحاق الأرض رمى تيفيوس قلوب الآلهة بهلع عظيم ، فلاذوا بالفرار إلى أن وصلوا ، وقد خارت قواهم ، إلى أرض مصر . لكن هنالك أيضا - على ما ترويه البيريديات - لحق بهم تيفيوس ، فاختبأوا تحت أشكال مستمارة . وكان جوبيتر هو قائد قطعانهم ، على ما تقول مادحتهم ، ولهذا لا يزال آمون الليبي يُمثل إلى يومنا هذا بقرون ملوبة ؛ وتحول الديلوسي (١٨) إلى غراب ، وإيسين سيميلي (١٩) إلى تيس ، وأخت فيبوس (٢٠) إلى هرة ، وجونون (٢١) إلى بقرة بيضاء كالثلج ، كما مسخت فينوس (٢٢) سمكة ، ونبت لبطارد (٢٣) ريش أبي منجل .

أذن فالآلهة لا تتلبس الشكل الحيواني إلا من قبيل الإذلال ؛ وأن لم تكن غلطة أو جريمة هي التي عادت عليهم بهذا التحول ، فإنهم لا يمسخون أنفسهم بأنفسهم إلا جبنًا وخوفًا . وبالمقابل

---

١٨ - الديلوسي : لقب أبولون ، إذ كان أعظم مآبده موجودا في جزيرة ديلوس . «م»

١٩ - سيميلي : في الميتولوجيا الأفريقية ، إلهة من إقليم تراقيا ، والدة ديونيسوس . «م»

٢٠ - فيبوس : لقب أبولون . «م»

٢١ - جونون : إلهة رومانية ، وهي هيرا عند الأفريق ، زوجة جوبيتر وإلهة الزواج . «م»

٢٢ - فينوس : إلهة الحب عند الرومان ، وهي عند الأفريق افروديت . «م»

٢٣ - بطارد : إله التجار واللصوص والمسافرين عند الرومان ، وإيسين جوبيتر ، وهو عند الأفريق هرمس . «م»

تفتنى كالبوب (٢٤) بمآثر كيرسيا (٢٥) وحسناتها . فتقول ان كيرسيا هي اول من فلق الارض بمحراث معقوف ، واول من استنبت الارض ثمارا ووسائل معاش اخرى ، واول من رسم القوانين ، وبالاختصار ، نحن جميعا اولاد كيرسيا . «هي ممن ينبغي ان يلهج لساني بمديحها : فاي قصائد استطيع ان انشد لتكون بمقامها لائقه ! ان الإلهة تستاهل بلا ادنى رب ان اتغنى بها» . وعندما تنتهي ، تبادل البيريدييات الى عزو الانتصار الى أنفسهن في هذه المباراة . لكن اوفيدوس يضيف قائلا (البيت ٦٧) : انهن لما حاولن ان يتكلمن وان يرفعن آياديهن وهن بصحن ويزعنن ، اكتشفن ان اظافرهن قد تحولت الى ريش ، وأن أذرعهن غطاها الزغب ؛ ولما نظرت الواحدة منهن في وجه الاخرى ، رأت شقيقتها يتناول فمها ويأخذ شكل منقار جاسء ؛ ولما اردن ان يقرعن صدورهن ارتفعت بهن أذرعهن ، فاذا هن معلقات فسي الهواء ، وقد مسخن الى عقاقق تردد الغابات صدى نعيتهن . ولا يزلن الى اليوم ، على حد ما يقول اوفيدوس ، يحتفظن بقوقائهن القديمة وبصوت أجس وبشهوة لا يروى لها غليل الى الكلام .

هنا ايضا يبدو التحول بمثابة عقاب ، وكما هو الحال في عدد كبير من القصص ، عقاب على التجديف بحق الآلهة . صحيح ان امساخات البشر والآلهة الى حيوانات ، في عدد آخر من القصص المعروفة ، لا تأتي عاقبة لغلطة فادحة اقترفها اولئك الذين تحل بهم (فقد كانت سرسيا (٢٦) ، على سبيل المثال،

---

٢٤ - كالبوب : ربة الشمر اللحمي والمصاحبة . «م»

٢٥ - كيرسيا : إلهة الزراعة عند الرومان ، وتقالبا عند الاغريق

ديميتريا . «م»

٢٦ - سرسيا : ساحرة تلعب دورا كبيرا في الاوديسة . وقد اشريت وفلق

اوليس شرابا مسحورا ، فمسخوا الى خنازير . «م»

تملك مقدرة تحويل البشر الى حيوانات) ، لكن الحالة الحيوانية تبدو عندئذ ، على الأقل ، بمثابة مصيبة او مذلة ولا تشرّف حتى ذاك الذي قام بهذا التحويل لهدف او لغاية شخصية . فسرسيا كانت إلهة ثانوية ، مغمورة ، وكانت مقدرتها ضربا من السحر ، وقد مد عطارد يد العون لاوليس حين تهايا هذا الاخير لتحرير رفاقه المسجورين . وتدخل في هذا النوع ايضا المظاهر المتعددة التي اتخذها زفس حين مسخ نفسه ثورا كي يفوز بقلب اوروبا ( ٢٧ ) ، او حين تقرب من ليدا ( ٢٨ ) في شكل بجع ، او حين استمطر على دانائيه ( ٢٩ ) ، ليخصبها ، وابلا من الذهب . وقد قام بجميع هذه التحولات بهدف الفس والخداع ، لاسباب لا يمكن وصفها بالروحانية بتاتا ، وبغية تحقيق مآرب طبيعية صرف . قولت من جونون بغيرة مشروعة . والحق ان الخيال يوضع هنا تصور الحياة العامة للطبيعة وقدرتها المخصبة ، اللتين تلعبان دورا كبيرا للغاية في اقدم الميتولوجيات عهدا ، وبعطيتها شكل قصص تتحدث عن فسق كبير الالهة وتحلل اخلاقه ، مع العلم بان زفس يقترب الافعال المشار اليها ، لا بصفته إله ، ولا حتى في مظهر انساني ، وانما بتلبسه مظهر حيوان او اي مظهر طبيعي آخر . والى هذا تنضاف ايضا التشكلات الهجينة ، الحيوانية

- 
- ٢٧ - اوروبا : في الميتولوجيا الافريقية شقيقة قدموس ، غطتها زفس بعد ان اخذ شكل ثور واقتادها الى كريت حيث صارت والدة مينوس . «م»
- ٢٨ - ليدا : في الميتولوجيا الافريقية ، زوجة تدار ، ملك اسبارطة الخرافي ، احبها زفس وتقدم لها في شكل بجع وانجب منها كاستور وبولوكس وهيلانة وكليتمسترا . «م»
- ٢٩ - دانائيه : في الميتولوجيا الافريقية ابنة الكريزيوس ، ملك افغوس ، ووالدة بريسوس الذي انجبته من زفس . «م»

والبشرية في آن معا ؛ ومثل هذه التشكلات نلقاها ايضا فسي  
 الفن الاغريقي ، لكن الجانب الحيواني معالج فيه بوصفه شيئا  
 دونيا ، غريبا عن الروح وخارجيا بالنسبة اليه . وبالمقابل كان  
 التيس ، مندیس ، يُعبد لدى المصريين ، مثلا ، بوصفه إلهـا  
 (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ، ١٤٦) ، ويذهب جابلونسكي  
 (كرويزر (٢٠) : علم الرموز ، الكتاب الاول ، ص ٤٧٧) الى انه كان  
 يعبد كقوة طبيعية منجبة، مجسدة للشمس، وكان في هذه العبادة  
 غلو وإسراف حتى ان النساء كن يهبن أنفسهن للتيس ، على حد  
 ما يذهب اليه بندار (٢١) . وعلى العكس من ذلك كان بان (٢٢)  
 يجسد لدى الاغريق الرعب القدسي الذي يوحى به الالهة  
 بحضورهم ، وفي زمن لاحق لم يبق من التيس ، المجلد  
 للفونات (٢٣) والساتيرات (٢٤) والبيانات ، سوى القوائم ، بل ان  
 صلة القرى الوحيدة بين أجملها وبين التيس لا تظهر الا فسي  
 الاذنين المدببتين والقرنين الصغيرين . أما باقي الهيئة فيأساني  
 والجانب الحيواني متقلص الى بقايا لا تكاد تذكر . وبالرغم من  
 ذلك ، ما كانت الفونات تعتبر لدى الاغريق آلهة من الطراز الاول

- 
- ٣٠ - فريدريك كرويزر : فيلسوف الثاني (١٧٧١ - ١٨٥٨) ، له دراسات  
 في الميتولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان ، والاسم الكامل للكتاب الذي  
 يستشهد به هينل هو **الرموز والميتولوجيا لدى شعوب العصر القديم** . «م»  
 ٣١ - بندار : شاعر فنائي اغريقي ، طرق جميع انواع الفنتازية ولم يصلنا  
 الا القليل من شعره (٥١٨ - ٤٣٨ ق.م) . «م»  
 ٣٢ - بان : في الميتولوجيا الافريقية إله رعاة اركاديا ، ولد بساقي ليس  
 ووبره وقرنيه ؛ لم يجل منه الروائيون رمزا للكل الأكبر وللحياة الكونية . «م»  
 ٣٣ - الفونات ، وواحداه فونوس : إله ريفي مند الرومان . «م»  
 ٣٤ - الساتيرات ، وواحداه ساتير أو ساتيروس : آلهة ثانوية ، كانت  
 تصاحب باخوس ، وتمثل على شكل تيس ، وترمز الى الفجور والمجون . «م»

وقوى روحية ، بل كانت تعد آلهة شهوانية، وشهوانيتها مغرطة . وتمثل أحيانا بتعبير أكثر عمقا ، نظير فونوس ميونيخ الجميل الذي يحتضن بين ذراعيه باخوس ويرنو اليه بابتسامة ملؤها الحب والحنان . وما هذا الفونوس بوالد باخوس ، وإنما الوصي عليه فقط ، فهو الذي رباه وسهر على تنشئته ، وقد جعله الفنان يعبر ، أزاء براءة الطفل ، عن نفس الشعور الذي رقى به الفن الرومانسي ، بوصفه شعورا والديا خامر مريم العذراء حيال يسوع المسيح ، الى مستوى روحي بالغ السمو . بيد ان هذا الحب ، المترع بالحنان ، لا يسم بميسمه بعد لدى الاغريق سوى الآلهة الثانوية المتمثلة بالقونات ، لانهم كانوا يرون في هذا الحب عاطفة طبيعية ، بدائية ، مميزة للعالم الحيواني .

ينبغي أيضا ان نصنف في عداد التشكلات الهجنسة البستورات (٢٥) التي يحتل لديها الجانب الطبيعي ، جانب الشهوانية والنهم والطمع، مكانة الصدارة ويدفع بالجانب الروحي الى المؤخرة . بيد ان شيرون (٢٦) محبوب بطيعة أنبل ، وقد ذاع صيته كطبيب حاذق وكعرب لآخيل ، لكن لقب مربي الاطفال هذا لا يحتل مكانه في المضمار الالهي ، بل مرده الى المهارة والحكمة البشريتين .

هكذا يكون تمثيل الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تعدل من جميع المناحي ، فما عاد يفيد الا في تظهير ما هو قبيح، شرير ، نافه ، طبيعي وغير روحي ، بينما كان الشكل الحيواني

---

٢٥ - البستورات ، وواحداهما السنتور ، وباللفظ اليوناني قنطورس : كائن خرافي ، نصفه انسان ونصفه حصان ، كان يعيش ، حسبما جاء في الاساطير ، في تساليا . «م»

٢٦ - شيرون : سنتور عهد اليه بتربية آخيل . «م»



يستخدم من ذي قبل في التعبير من قيم ايجابية ومطلقة .

## - ٢ -

### الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة

يتسم الطور الثاني من اطوار هذا الانخفاض في قيمة الحيوانية - وهو ارقى من سابقه - بما يلي : قالمة الفن الكلاسيكي الحقيقية ، الواعية لفرديتها ، المرتكزة الى ذاتها والمحبة بمقدرة روحية ، تتمثل من الان فصاعدا بوصفها قوة روحية ، تتمتع بملكة المعرفة والارادة . والشكل الانساني الذي تنلقاه في هذا الطور لا يعود محض نتيجة للخيال ، مطبقة خارجيا على المضمون ، بل هو ينبع من المدلول ، من المضمون ، من الداخلية الحميمة . لكن لا بد ، بصورة عامة ، من تصور الالهة في شكل وحدة بين الطبيعي والروحي ؛ فكلاهما يؤلف جزءا من **المطلق** ، ووحده الفارق بين الكيفيات التي تمثل بها هذا التساوق والتآلف هو الذي يعين التسلسل الهرمي لاشكال الفن والاديان . والله ، بحسب التصور المسيحي ، هو فاطر الكون وسيده ؛ وهو على كل حال لا يتصور على صلة مباشرة الوجود ، لانه ليس الله حقا الا بفعل ايلولته الى ذاته ، بفعل كينونته - في - ذاته وكينونته - ل - ذاته كينونة مطلقة وروحية : ووحده الروح الانساني المتناهي يصطدم في الطبيعة بحاجز وبعد لا سبيل امامه الى التغلب عليه وتجاوزه ، كيما يتسامى الى اللاتناهي ، الا بتصوره الطبيعة نظريا ، بالفكر ، وإلا بتحقيقه في الممارسة التساوق والتآلف بين الفكرة الروحية والعقل والخير والطبيعة .

والحال ان هذا النشاط اللامتناهي ان هو الا الله الذي يمارس سلطانه على الطبيعة ، مع كل ما يتضمنه هذا النشاط من معرفة و ارادة . وفي اديان الفن الرمزي يحصر المعنى كانت وحيدة الداخلية والخالية ، من جهة ، والطبيعة ، من الجهة الاخرى ، نتيجة لتقريب مباشر ، وكان التعيين الرئيسي لهذا التقريب ، سواء افيمما يتعلق بشكله ام بمضمونه ، هو الطبيعي . على هذا النحو كانت الشمس والنيل والبحر والارض وسيرورة التناسل والموت الطبيعية وتناوب ظاهرات الحياة الطبيعية وتعاقيها بوجه عام تعتبر بمثابة مواضيع ، سيورات ، ظاهرات ذات طابع الهي . غير ان الفن الرمزي شخص القوى الطبيعية ، وبحكم هذا التشخيص دخلت في تعارض مع الطبيعي . وبالفعل ، ان كان من الضروري ، كما يقتضي ذلك الفن الكلاسيكي ، ان تكون الالهة ، بالتساوق مع الطبيعة ، فرديات روحية ، فان التشخيص المحض لا يكون كافيا لذلك . وآية ذلك ان التشخيص ، اذا كان محض تشخيص لقوة ونشاط طبيعيين ، عامين مطلق العمومية ، يبقى شكليا في الجوهر والاساس ، فلا يطل المضمون ولا يبرز للعيان ماهيته الروحية وفرديته . لهذا نجد في الفن الكلاسيكي انحطاطا لا للحيوانية فحسب ، بل كذلك للقوى الطبيعية بوجه عام ، لصالح القوى الروحية . لكن التعيين الرئيسي لا يعود في هذه الحال هو التشخيص ، وانما **الذاتية** . بيد ان آلهة الفن الكلاسيكي لا يمكن ، من جهة اخرى ، ان تكف عن كونها قوى طبيعية ، وذلك بالنظر الى عجز هذا الفن عن تمثيل الله باعتباره روحية حرة ومطلقة . والطبيعة لا تمثل جملة من اشياء مخلوقة وتابعة لخالق فاطر يهيمن عليها في وحدته وعزلته ، الا في فن الجليل الذي يتصور الله في شكل جوهر واحد اوجد ذي سلطان مجرد وفكروي ، او في المسيحية التي ترى في الله روحا عينية تتمتع بحرية تامة في اطار وجود روحي ومرجعية شخصية الى

الذات . وهاتان الكيفيتان في تصور الألوهية غريبتان عن الفن الكلاسيكي . فإلهه لم يصبح بعد سيد الطبيعة ، لانه لا يملك بعد ، في مضمونه وشكله ، الروحية المطلقة ؛ كما أنه لم يعد سيّد الطبيعة ، لان العلاقات بين الطبيعة المولّثة وبين الفردية البشرية قد تجردت من طابعها الجليل لتلبس طابع الجمال الذي يتلقى فيه المظهران كلاهما ، العام والفردى ، الروحي والطبيعى ، ما هو واجب الاداء لهما ، ويحتلان مكانة متساوية في التمثيل الفنى . وعليه ، يستمر إله الفن الكلاسيكي في الوجود كقوة طبيعية ، لا بمعنى القوة الكونية المبثوثة في كل مكان والمظاهرة من خلال جميع الاشياء المخلوقة ، بل بمعنى انها نشاط محدد ، معين ، محدود ، تمارسه الشمس او البحر ، النخ ، وبالاختصار ، في شكل قوى خاصة تتظاهر كفرديات روحية ، وتتألف ماهيتها بالذات من هذه الفردية الروحية .

ونظرا الى ان المثال الكلاسيكي لا يتشكل ولا يتكون الا بنتيجة الالغاء التدريجي لما هو سلبى في الشكل الذي يتم به تظهير الروح ، فان هذا التبدل ، وهذا التحوير للجانب اللفظ ، البشع ، الوحشى ، الشاذ ، الطبيعى والفرائيى الصرف الذي كان يميز التمثلات الدينية ويهيمن على التصورات الفنية القديمة ، يفدوان الشغل الشاغل والمهمة الاولى للميتولوجيا الاغريقية ويكون بمثابة منطلق لاكتشاف مدلولات جديدة .

قبل ان ادخل في تفاصيل النقاط الرئيسية التي عدها ، اود التنويه بان الدراسة التاريخية للتمثلات المتنوعة والمتعددة الاشكال للميتولوجيا الاغريقية ليست من شأننا . فما يعنيننا هنا هي المراحل الاساسية في التحويل الذي تحدثنا عنه ، وذلك بالنظر الى الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكي ومضمونه ؛ اما الاساطير والقصص والخرافات التي لا تقع تحت عد ، واما كل ما له صلة بالاماكن ، واما الرموز التي

نظل نلتقيها في التمثيلات الدينية والفنية الجديدة ، ولكن التي لا  
تصل اتصالا مباشرا بالموضوع الرئيسي الذي يعنينا هنا ،  
فسيكون من الزام علينا أن نلعب جانبيا أو ألا نستشهد الا بين  
الحين والآخر بهذا التفصيل او ذاك من تفاصيلها . وبالإجمال ،  
نستطيع ان نشبه الطريق الذي سيكون علينا ان نجتازه لنصل الى  
هدفنا بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت . فالتحت ، الذي يعطي  
الآلهة تمثيلا قبلا للادراك حسيًا اذ يعزو اليها شكلا محددا ،  
يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي ؛ وهو اذ يمثل الآلهة في  
موضوعيتها الهادئة المرين عليها الصفو ، يجد في الشعر مجرد  
تتمة له وتكملة عندما يصف هذا الشعر الآلهة والبشر او عندما  
يضعنا في حضرة العالم الالهي والبشري في نشاطه وحركته .  
وكما بدأ النحت بتحويل كتلة الحجر او الخشب العادمة الشكل  
والساقطة من السماء (كما كان حال الإلهة الكبرى بسينوس التي  
نقلها الرومان من آسيا الصغرى الى روما في موكب بالسف  
الحدوة) الى هيئة بشرية وقوام بشري ، يتوجب علينا ، نحن  
ايضا ، ان نبدأ بالقوى الطبيعية التي لا تزال على فجاعتها  
وعدمية شكلها ، وان نشير فقط الى درجات تطورها وارتقائها  
نحو الروحية الفردية ودرجات تكثيفها في اشكال ثابتة .

يوسعنا ، من هذا المنظور ، ان نميز ثلاث نقاط باعتبارها اهم  
النقاط اطلاقا .

فما ينبغي ، في المقام الاول ، ان يسترعي انتباهنا هو **الوحي**  
الذي تفصح الآلهة بواسطته عن علمها ومشيتها على نحو عماد  
الشكل وبوسائل طبيعية .

ولزام علينا ، ثانيا ، ان نولي اهتمامنا للقوى الطبيعية العامة،  
نظير تجريدات القانون ، الخ ، التي هي الاصل الذي تجذرت منه  
الفرديات الالهية الروحية حقا والتي كانت بمثابة الشرط اللازم  
لظهور هذه الفرديات ونشاطها : الآلهة القديمة ، المتمايزة عن  
الجديدة .

ثالثا وأخيرا ، يتجلى التقدم الضروري نحو المثال في واقع ان تشخيصات الظاهرات الطبيعية وتشخيصات التجريدات الروحية - هذه التشخيصات التي تكون سطحية في بادئ الامر - تكافح وتبذل على اعتبار انها ذات طبيعة تابعة وطابع سلبي ؛ ويكون من نتيجة هذا التدهور في القيمة بروز الفردية الروحية المستقلة وتسممها ، في شكلها ومسلكتها البشريين ، مكانة الصدارة . وهذا التحول ، الذي يؤلف مركز النحت الكلاسيكي ومنطلق تطوره ، وجد في الميتولوجيا الاغريقية تعبيره الساذج والاحادي المعنى في آن معا في قصة الصراع بين الالهة القديمة والجديدة ، في قصة هزيمة **المردة** والانتصار الذي احرزته الالهة الجديدة ، وعلى رأسها زفس .

## ١ - الوحي

فيما يتعلق اولا بالوحي ، لا يتسع لنا المجال هنا للافاضة في الحديث عنه ؛ والنقطة الاساسية التي من المهم التشديد عليها هي ان شعائر العبادة لا تؤدي في الفن الكلاسيكي للظواهر الطبيعية بما هي كذلك ، نظير ما كان يفعل المجوس ، على سبيل المثال ، حين كانوا يتمبدون للنار ويمدون المصادر التي ينبع منها النفط مقدسة ، او كما كان يفعل المصريون الذين كانت الالهة عندهم الفاذا خرساء ، غامضة ، لا يفك لها سر ، وانما الالهة ، التي ملؤها المعرفة والارادة ، هي بلدانها التي تكشف للبشر عن حكمتها بواسطة ظاهرات الطبيعة . هكذا اجاب وسيط الوحي في دودونا (٢٧) الهيلينيين القدامى (هيرودوتس ، الكتاب الثاني ،

---

٢٧ - دودونا : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد لزفس قرب =

٥٢) عندما سأله عما اذا كان يجوز لهم ان يقبلوا اسماء الالهة الآتية من لدى البرابرة، بقوله : استعملوها .  
والعلامن التي كانت الالهة تنجلى بواسطتها للبشر كانت في غالب الاحيان في منتهى البساطة : ففي دودونا كانت العلامة هيس اوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخريسر النبع ، وانصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقتة الريح . وفي ديلوس (٢٨) كان هيس شجر الفار والاصوات التي تصدر عن المنصب البرونزي بفعل الريح من العلامن الحاسمة . وعلاوة على هذه الاصوات الطبيعية والمباشرة ، فان الانسان ذاته يفدو وسيط الوحي ، وذلك عندما يفارق حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها الا للكمة فهمه وعقله ليستغرق في حلة من النهي والالهام يمتزج فيها بالطبيعة ؛ هكذا كان فيتون دلفي (٢٩) ، اذا ما اعلنته الابخرة ، ينطق بأمر الغيب ، كما كان طارح الاسئلة على وسيط الوحي في كهف تروفونيوس (٤٠) تتراءى له رؤى ما كان عليه الا ان يؤولها حتى يحصل على الجواب .  
لكن ثمة شيئا آخر ايضا في العلامات الخارجية. ففي الوحي

---

== غابة من السنديان ، وكان هيس اشجار هذه الغابة يؤوك على انه صوت الاله . »٢٨

٢٨ - ديلوس : جزيرة في اليونان كان فيها اكبر معابد ابولون . وكسان وسيط وحيه لمباتا يعرف باسم فيتون جعل مقامه في منصب من البرونز ذي ثلاث قوائم . »٢٩

٢٩ - دلفي : من مدن اليونان القديمة ، كان فيها معبد مشهور لابولسون الذي كان الثعبان الغرافي فيتون وسيط وحيه . »٤٠

٤٠ - تروفونيوس : في الميتولوجيا الاغريقية ، بطل كان له وسيط وحي في باطن الارض . »٤١

يتبدى الإله بالفعل بوصفه ذاك الذي يعرف ، ولهذا كان أشهر  
وسطاء الوحي مكرسا لأبولون ، إله المعرفة ؛ لكن الشكل الذي  
يفصح به عن ارادته يظل مبهما ، فهو عبارة عن صوت ، أو اجتماع  
اصوات والفاظ متنافرة ، لا يربط بينها اي رابط ضروري . وفي  
هذا الشكل المبهم واللامحد يتبدى المضمون الروحي غامضا  
بدوره ، وبحاجة الى تأويل وتفسير .

لكن هذا التفسير ، الذي يتبدى اللومي في مظهر مصبوغ  
بالروحية بالرغم من الشكل الطبيعي الذي به يتم الوحي الالهي ،  
يظل غامضا ومزدوج المعنى . وبالفعل ، وبالنظر الى ان الإله هو ،  
بعلمه وارادته ، كلية عينية ، فان نصالته واوامره ، التي  
يكشف عنها وسيط الوحي ، لا بد ان يكون لها الطابع عينه . لكن  
الكلية ليس احادي الجانب ومجردا ، بل يتضمن على العكس ،  
من حيث هو عيني ، كلا المعنيين الممكنين . فالإنسان ، الذي هو ،  
في حضرة الإله الذي يعرف ، ذاك الذي لا يعرف ، يقبل الوحي  
من دون ان يدري ما يعنيه ، اي ان الكلية العينية لهذا الوحي لا  
تنطوي بالنسبة اليه على اي بداة ، بحيث انه لا يستطيع ان  
يحزم أمره على العمل الا اذا امتثل لاحد المعنيين اللذين ينطوي  
عليهما كلام الإله ، دون المعنى الآخر . لكنه ما ان يعمل وما ان  
يقدم فعله ، بنتيجة ذلك ، فعله حقا ، اي فعلا يتحمل تبعته  
ومسؤوليته ، حتى يجد نفسه مسرحا لصراع : اذ ينتصب امامه  
المعنى الثاني للوحي ، وهو بدوره معنى مضمّر ؛ وعندئذ يخامر  
ازاء العمل الذي عمله شعور بانه ليس هو الذي عمله واراده ، بل  
الالهة . وعلى العكس من ذلك ، وبالنظر الى ان الالهة هي بمثابة  
قوى متعينة ، فان وحيها ، اذا ما كان يتحلى هو الآخر بهذا  
الطابع من الوضوح ، نظير الامر الذي اصدره أبولون على سبيل  
المثال ليحث اورستس على الانتقام ، يتسبب بدوره في نشوب  
صراع ، بنتيجة ذلك الوضوح بالذات . وبالنظر الى ان الشكل

الذي تتلبسه في الوحي معرفة الاله ببواطن الامور هو شكل الكلمة في خارجيتها اللامتحدة ، او داخليتها المجردة ، وبالنظر الى ان المضمون ينطوي من جانبه ، ويحكم ازدواجية معناه ، على امكانية صراع ، فان الشعر ، والشعر المسرحي بوجه خاص - وليس النحت - هو الذي يفسح في الفن الكلاسيكي مكانا وسيعا للوحي . ولكن لئن بقي الفن الكلاسيكي هو الميدان الاثير للوحي ، فذلك لان الفردية الانسانية لما ترقى بعد الى اعلى درجات الداخلية ، اي الى الدرجة التي تستمد فيها الذات من ذاتها عناصر قراراتها ودوافع اعمالها . وما نسميه نحن بتبكيث الضمير او رضى الضمير ما كان معروفا بعد في العصر السذي نغرسه . صحيح ان الاغريقي يتصرف في كثير من الاحيان مدفوعا بسوط أهوائه ، الصالحة او الطالحة ، لكن الحماسة الحقبة التي يفترض فيها انها تدب في اوصاله والتي تدفعه الى العمل انما تاتيه من الآلهة التي يسبغ مضمونها وقوتها على هذه الحماسة شموليتها ؛ ولذا ، عندما لا تساور الابطال هذه الحماسة بصورة مباشرة يتوجهون بطلب النصيحة الى وسطاء الوحي ، وهذا ان لم تبادر الآلهة من تلقاء نفسها الى التجلي لهم لتصدر اليهم اوامرها مباشرة .

### ب - ما يعين الآلهة الجديدة عن القديمة

اذا كان المضمون ، في الوحي ، ياتي من الآلهة التي تعترف وتريد، بينما يبقى شكل تظاهرها خارجيا وطبيعيا بصورة مجردة، فان الطبيعي ، من جانبه، بقواه العامة وتظاهراتها الفعالة ، يكون هو المضمون الذي منه ستنبتق الفردية المستقلة ، وهذا ما يتحقق بادئ الامر بفضل تشخيص شكلي وسطحي . ويؤلف الوقف



السلبى من هذه القوى الطبيعية المحضة ، والتناقض والصراع الذي تخرج منه هذه القوى مهزومة ، واحدة من أهم مزايا الفن الكلاسيكي ، وهذا بالتحديد ما يوجب علينا التعمق في دراسة هذه الميزة .

اول ما سنلفت النظر اليه هو ان ما يواجهنا هنا ليس إلهيا مجردا من كل طابع حسي ، كما في التصور الجليل للعالم او حتى كما في الهند ، بل نحن أمام تصور يضع في بداية الاشياء آلهة طبيعية ، او بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة ، نظير خاوس (٤١) و تراتاروس (٤٢) وإيربوس (٤٣) ، وعالم هذه القوى مظلم ، ومركزه باطن الأرض ؛ ثم يليها اورانوس (٤٤) وغايا (٤٥) وإيروس (٤٦) المارد وكرونوس (٤٧) ، إلخ . ومن هذه تتحدر لاحقا قوى أكثر تحدا ، مثل هيليوس (٤٨) وأوقيانوس (٤٩) ، إلخ ، وهذه القوى تغدو بدورها الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة ، المفردة روحيا . على هذا النحو ترى النور ، بابتكار من الخيال وتجسيد من الفن، أسطورة من نشأة الآلهة وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الاولى لا تزال ذات طابع لامتحد أو اتساع لامتداه بالنسبة الى

- 
- ٤١ - خاوس : Chaos : السديم الاول ، إلهالم قبل خلقه . «م»  
٤٢ - تراتاروس : حضيض العالم السفلي في الميثولوجيا الاغريقية . «م»  
٤٣ - إيربوس : في الميثولوجيا الاغريقية إله البراكين . «م»  
٤٤ - اورانوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، السماء . «م»  
٤٥ - غايا : إلهة الأرض لدى الاغريق ، زوجة اورانوس . «م»  
٤٦ - إيروس : إله الحب . «م»  
٤٧ - كرونوس : إله الزمن عند الاغريق . «م»  
٤٨ - هيليوس : إله الشمس والنور . «م»  
٤٩ - أوقيانوس : إله البحار . «م»

الحدس من جهة أولى ، ومشتتة من الجهة الثانية على الكثير من العناصر الرمزية .

أما الفوارق الأكثر تحديدا التي تقوم بين هذه القوى الماردة ، فترتد الى الفوارق التالية :

أنا ، أولا ، قوى أرضية وكوكبية ، بلا مضمون روحي أو أخلاقي ، وبالتالي غير منضبطة وغير مروضة ، من سلالمة متوحشة ، هائلة وشائنة الشكل على منوال الآلهة التي أنجبها الخيال الهندوسي . وتخضع هذه القوى ، مع سائر غرائب الطبيعة ، وعلى سبيل المثال فروندي (٥٠) وستيروب (٥١) وذوات المئة يد كروتوس (٥٢) وبرياروس (٥٣) وجيجس (٥٤) والعمالقة ، الخ ، تخضع أولا لسلطان أورانوس ، ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل بالبداية الزمن ويلتهم أولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه . ولا تخلو هذه الأساطير من معنى رمزي ، لان الحياة في الطبيعة تخضع بالفعل للزمن ولا تنتج سوى أشياء هالكة ، تماما كما أن الشعب ، الذي لا يزال قوما أو قبيلة ولا يملك دولة تنشُد أهدافا معينة ، يرضخ فسي حقبته ما قبل التاريخية لتصرم الزمن الذي لا يميزه أي فعل أو حدث تاريخي . والحق أن الشريعة والأخلاقية والدولة هي وحدها

---

٥٠ - فروندي : الرعد . «م»

٥١ - ستيروب : القوة والصلابة . «م»

٥٢ - كروتوس : الضوضاء . «م»

٥٣ - برياروس : عملاق كان له خمسون راسا وشة ذراع ، ابن السماء

والأرض . «م»

٥٤ - جيجس : ملك ليديا (٦٨٧ - ٦٥٢ ق.م) . وفي الميتولوجيا انه كان

يملك خالما يحملها ، كلما سبه ، لانتظورا . «م»

المتصفة بالثبات ، وهي وحدها التي تنطوي على عناصر تتمتع بصفة الديمومة ، رغم تعاقب الاجيال ، تماما كما ان ربة الفن تضي صفة الدوام والاستمرار على كل ما هو هالك ومحكوم عليه بالاضمحلال مع الزمن بحكم انتمائه الى الحياة الطبيعية والسى النشاط الواقعي .

بيد ان هذه المجموعة من الالهة القديمة تضم لا قوى الطبيعة فحسب ، بل كذلك القوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم بها . وبالف اهمية هو التحول الذي بطرا على المعادن بفعل قوى الطبيعة التي هي بدورها عنصرية : الهواء والماء والنار . وما الكوربانت والتلشين - وهي عفاريت نافعة وضارة معا - والباتاك والبغماوس والاقزام - وجميعهم من القاصرين الاذكاء والقصاصار ذوي الكروش - الا بعض من تلك القوى الداخلة في صراع وعراك مع العناصر بفية تكييفها مع الغايات الانسانية .

لكن أسطورة بروميثيوس (٥٥) هي التي تسجل أهم نقلة من طور الالهة القديمة الى طور الالهة الجديدة . فبروميثيوس هو مارد من طبيعة خاصة ، وقصته تستأهل ان نوليها اهتماما خاصا ايضا . ففي بادىء الامر يبدو ، مع شقيقه ابيميثيوس ، منضويا تحت لواء الالهة الجديدة ؛ ثم يظهر بعد ذلك بصفته محسنا لبني البشر الذين لا يلعبون ، على كل حال ، اي دور في العلاقات بين

---

٥٥ - بروميثيوس : في الميتولوجيا الافريقية واحد من المردة ، اي من ابناء اورانوس وغايا الذين تمردوا على الالهة وحاولوا ارتقاء السماء بوضعهم جبلا فوق جبل لولا ان زفس سحقهم . وبروميثيوس ، إله النار ، هو ابن المارد جابتيوس وشقيق اطلس . وصدده الميتولوجيا الافريقية اول مؤسس للعضارة الانسانية . فقد جبل الانسان من طمي الارض وسرق ناز السماء لينفع فيه الحياة . فضايقه زفس بأن قيده الى جبل القفقاس حيث كان نسر هائل يأكل من كبده . وقد حرره هراقليس .

«م»

الآلهة الجديدة والمردة ؛ فهو يحمل للبشر النار ، ومع النار امكانية تلبية حاجاتهم وتطوير فنونهم التقنية التي تكون قد تجردت ، على كل حال ، من كل طابع طبيعي ، وما عادت تمت<sup>٥٦</sup> بالتالي بصلة ظاهرة الى الصفة الماردية . وقد عاقب زفس بروميشيوس طلسى فعلته ، وطال الامد بهذا المقاب الى ان حرره هرقل في النهاية من مصابه . وللهذه الاولى لا نجد في هذه الوقائع جميعا شيئا من الصفة الماردية ؛ بل يسعنا ، على العكس ، ان نأخذ على هذه القصة تهافتها على اعتبار ان بروميشيوس محدود في قوته من المردة رغم انه ، نظير كريسيا ، محسن الى البشرية . ولكن لو دققنا النظر في القصة وتمعنا فيها عن كتب ، لوجدناها ايمد ما تكون عن التهافت . ولعل بعض المقاطع من افلاطون قيمة هنا بان تزودنا بتفسير كاف . ونخص بالذكر ، مثلا ، الاسطورة التي يروي فيها الضيف لسقراط الفتى ان الناس في عهد كرونوس ولدوا من الارض وان الإله سهر على كل شيء ، ولكن حدثت في زمن لاحق حركة بالاتجاه المعاكس ، فترك الأرض وشأنها ، فارتمدت الحيوانات الى الحالة الوحشية وبات البشر بلا مساعدة ولا معونة بعد ان كان القوت وكل ما هم بحاجة اليه قد توفر لهم ؛ وعندئذ ، على ما يروي الراوي (السياسي) ، الكتاب الثاني ، القسم الثاني ، ص ٢٨٣) حمل بروميشيوس النار الى بني البشر ، بينما حمل هيفائستوس (٥٦) وأثينا (٥٧) لهم التقنيات. التمييز اذن واضح هنا بين النار ، التي لم يحمل بروميشيوس سواها للبشر ،

---

٥٦ - هيفائستوس : إله النار والمصاهر عند الإغريق ، وهو الذي كلفه زفس بان يقيد بروميشيوس بالحديد الى جبل القفاس . «م»  
 ٥٧ - أثينا : إلهة الفكر والفنون والعلوم والصناعة عند الإغريق ، ابنة زفس ، اطلقت اسمها لماصمة اليونان ، وهي عند الرومان مينرفا . «م»

وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وتطوير  
المعادن. ويوسعنا ان نجد عرضا اكثر تفصيلا لاسطورة بروميثيوس  
في بروتاغوراس (٥٨) افلاطون (الكتاب الاول ، القسم الاول ،  
ص ١٧٠ - ١٧٤) ، وقد جاء فيه انه في سحيق الازمان كان يوجد  
كثرة من الالهة ، بينما لم يكن ثمة وجود لسلالات فانية . لكن حين  
تقرر ظهور هذه السلالات ، جبلتها الالهة في باطن الارض من مزيج  
من التراب والنار ومما يجمع التراب الى النار . ولما قررت الالهة  
بعد ذلك ان تظهرها للنور ، كلفت بروميثيوس وابيميثيوس بأن  
يوزعا القوى فيما بينهما ، بحسب ما يوائم كل سلالة منها . بيد  
ان ابيميثيوس رجا بروميثيوس ان يدعه يقوم وحده بهذا التوزيع ،  
وقال له : بعد ان انتهي من عملي تعيد انت النظر فيه . لكن  
ابيميثيوس ، من سوء تدبيره ، ركز كل القوى في الحيوانات ،  
فما بقي شيء للبشر ؛ ولما شرع بروميثيوس بالمراجعة لاحظ ان  
سائر المخلوقات الحية قد زودت ، بكل حكمة ، بكل ما هو  
ضروري لها ، خلا الانسان الذي بقي عاريا ، بلا حماية ، بلا  
دفاع ، بلا اسلحة . وكان اليوم ، المحدد سلفا ، لخروج الانسان  
من باطن الارض الى النور ، قد جاء اخيرا . وخطرت لبروميثيوس ،  
المتحير في السبيل الواجب سلوكه لمساعدة البشر ، فكرة وضع  
علم هيفائستوس واثينا في خدمة الانسان بواسطة النار (اذ ان  
هكذا العلم لا جدوى منه وغير قابل للاستعمال بدون النار) ؛  
وهكذا وهب البشر النار . واكتسب الانسان على هذا النحو  
الحكمة اللازمة للحياة ، ولكن ليس الحكمة السياسية ، فهذه  
كانت لا تزال في حوزة زفس وحده ؛ والحال ان دخول مقام زفس  
المحاط بحرس اشداء قد حرم على بروميثيوس . لكنه استطاع

---

٥٨ - بروتاغوراس : محاورة افلاطون كتبها حوالي ٣٨٥ ق.م. وتهجم فيها  
على السفسطائيين بصدده هذه المسألة : «هل يمكن تعليم الفضيلة ؟» . «م»

ان يدلف خلسة الى المقام المشترك الذي كان هيفانستوس واثينا يزاولان فيه فنونهما ، وسرق علم النار من هيفانستوس وعلمهم النسج من اثينا ووهبهما للبشر . وعلى هذا النحو اتاح للبشر امكانية تلبية حاجاتهم الحيوية ، لكنه تعرض هو نفسه في وقت لاحق ، بسبب ايميثيوس ، للقصاص المعد للصوص . وفي مقطع يعقب مباشرة المقطع الذي لخصناه ، بروي افلاطون ان الانسان ظل يفتقر ، لصيانة بقائه ، الى فن محاربة الحيوانات ، وهو واحد من فنون السياسة ؛ وما عثم البشر ان تجمعوا في المدن ، ولكن بما ان المدن كانت لا تزال تفتقر الى التنظيم السياسي ، فقد قاتلوا بعضهم بعضا وتفرقوا من جديد ، فما وجد زفس بدا من ان يرسل اليهم ، بوساطة هرمس (٥٩) ، الحياء والمعدل .

ان الفارق واضح جلي في هذه المقاطع بين الاهداف الحياتية، التي لها صلة بالرفاه المادي وتلبية الحاجات المباشرة ، وبين التنظيم السياسي الذي يرمي الى تحقيق غايات روحية تتصل بالاخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية . والحال ان ما علمه بروميثيوس للبشر ليس الاخلاق والحقوق ، وانما فقط الحيلة التي تمكنهم من السيطرة على اشياء الطبيعة ومن اتخاذها وسائل للتلبات الانسانية . فالنار وفن استخدامها، وكذلك فن النسج ، لا تمت بعد ذاتها الى الاخلاق ، بل كسل شأنها ان تخدم الانانية والمنفعة الخاصة ، من دون ان يكون لها اي ارتباط بالجانب الشمولي من الوجود الانساني والحياة العامة. وما دام بروميثيوس لم يلحق البشر اشياء ذات طابع اخلاقي وروحي ، فمن الضروري ادراجه ، لا في عداد الالهة الجديدة ،

---

٥٩ - هرمس : ابن زفس ومايا ، وعند الرومان مطارد ، إله الفساحة والتجارة والصوص ، ورسول الالهة . «م»

بل في عداد المردة . وصحيح ان هيفائستوس خبير في معالجة النار وفي الفنون التي تتصل بها ، ومن الممكن لهذا السبب تصنيفه في عداد الآلهة الجديدة ، لكن زفس رماه من أعالي الأولمب فصار أعرج . كذلك ليس عبثا أن تكون كيريسيا ، التي أحسنت إلى البشر نظير ما فعل بروميثيوس ، قد رفعت إلى مصاف الآلهة الجديدة . فكيريسيا علمتهم الزراعة ، وعلمتهم معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون .

وثمة مجموعة نالتة من الآلهة القديمة تضم آلهة قريسة الصلة بما هو فكري ، كلي ، روحي ، خلافا للمجموعة الأولى التي كانت تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة أو بمكرها وحيلتها ، وخلافا أيضا للمجموعة الثانية التي كانت تضم القوى المسيطرة على العناصر الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الإنسانية . بيد أن ما تفتقر إليه قوى المجموعة الثالثة أو آلهتها هي الفردية الروحية ، بشكلها ومظاهرها المطابقين ، مما يحكم عليها بأن تكون قريبة الصلة ، عبر نشاطها ، بالطبيعة ، وبما هو جوهري وضروري في الطبيعة . وسنشير ، على سبيل الأمثلة ، إلى التمييز (١٠) والذيكه (١١) والأرينيات (١٢) والأومينيديات (١٣) . ولكن حتى على هذا الصعيد تطالعنا تمييزات ذات صلة بالحق والعدالة . لكن هذا الحق ، بدل أن يتم تصويره وتمثيله على أنه يؤلف الجانب الروحي والجوهري من الأخلاقية ،

---

٦٠ - تيميزيس : إلهة الانتقام والعدالة عند الأفريق . «م»

٦١ - الذيكه : إلهة الحكم والأمر عند الأفريق . «م»

٦٢ - الأرينيات : من إلهات الانتقام عند الأفريق . «م»

٦٣ - الأومينيديات : اسم آخر للأرينيات ، وقد أطلق طيبن لا طردن أودنسنس بعد قتله أمه ، فتدخلت أمينا وأقبلته من غضب إلهات الانتقام بأن أسست لهن عبادة ، فصرن يعرفن بالأومينيديات . «م»

يبقى في حالة التجريد البالغ العمومية او لا يشكل سوى الحق الغامض لحالة الطبيعة وسط شروط روحية ، نظير حب الدم وحقه على سبيل المثال ، هذا الحق الذي ليس من نتاج الروح الواعي بوضوح لحيته ، ولا يأخذ بالتالي شكل حق تنظمه القوانين ، بل يكون على العكس مناقضا له نظير حق النار والانتقام الذي لا يشغى له غليل .

أما غير ذلك من التفاصيل ، فلن أذكر الا بعضها . فنيميزيس ، على سبيل المثال ، هي القوة التي تخفض ما هو مرتفع ، وتدحرج من اعاليهم اولئك الذين ينعمون بفيض من السعادة ، كيما تحقق المساواة من جديد . لكن الحق في المساواة حق مجرد وخارجي محض ؛ وان كان يدلل على نجمه وفعاليته ، الى حد ما ، في سياق شروط وظروف روحية ، فانه لا يجعل بالمقابل من العضوية الاخلاقية لهذه الشروط والظروف مضمون العدالة .

ثمة واقعة اخرى تجدر الإشارة إليها : الحق الذي منح للآلهة القدبة في التدخل في الشؤون العائلية ، وبالتالي الحق فسي تنظيم الحياة الاجتماعية والعامة . ولدينا مثال بارز على ذلك في **الآومينيديات** لاسخيلوس (٦٤) . فقد طاردت العذارى المخيفات اورستس ، قاتل أمه ؛ لكن الإله الجديد ، أبولون ، كان هو الذي أمره بارتكاب فعل القتل هذا حتى لا يبقى أغاممنون ، الزوج والملك القاتل ، بلا انتقام . وتدور المأساة كلها حول الصراع بين هاتين

---

٦٤ - اسخيلوس : من مظام الشعراء التراجيدين الاغريق (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) ، و«الآومينيديات» عنوان مسرحية له روى فيها قصة مطاردة إلهيات الانتقام لاورستس بعد ان قتل ، باثواناؤ مع اخته الكترا ، أمه كليتمسترا التي كانت قد افلتتوالدهما اغاممنون لانه قدم ابنتها الميجينيا أضحية للآلهةحتى يجعله يربح حرب طروادة . ٥٢٥



القوتين الالهيتين اللتين تتدخلان شخصا في مواجهة مباشرة .  
وصحيح ان الاومينيديات إلهات الانتقام ، لكن ملكة الحكم عندهن  
سليمة ، وازاء حصاصتهن هذه فان الفكرة المتكونة لدينا عن  
الفوريات (٦٥) ، اللاتي نسنفن في عدادهن ، تبدو فظة وهمجية .  
فالطاردات التي يقمن بها مبررة تماما ، وليست صفتين الوحيدة  
في ما ينزلنه من قصاص وعذاب هي القوة والوحشية  
والشناعة . غير ان الحق الذي يشهرنه ضد اورستس هو محض  
حق عائلي ، واساسه قرابة الدم . فبالنظر الى ان اورستس مزق  
الرباط الحميم الذي يربط الابن بالأم ، فانهم يبادرن الى التدخل  
انتقاذا لهذا الجوهر . أما ابولون فيعارض الاخلاقية الطبيعية ،  
القائمة على اساس حسي - الدم - والمدركة بصفتها هذه ، بحق  
اعمق وأكثر حميمية : حق الزوج والامير القتل . وقد يبدو هذا  
الفارق الوهلة الاولى خارجيا ، نظرا الى ان الطرفين يتدخلان  
للدفاع عن الاخلاق في مجال متماثل واحد : الاسرة . بيد ان  
مخيلة اسخيلوس الثرة (وهذا واحد من الاسباب التي توجب علينا  
ان نضمر له المزيد من الإعجاب) استشفت هنا وجود تعارض ،  
وتعارض ماهوي لا سطحي . فلئن تكن روابط الاولاد بالاهل  
روابط طبيعية ، فان الروابط التي تربط بين الزوجين تنبع من  
الزواج الذي لا يتحدد بدوره بالحب الطبيعي او بالقرابة الطبيعية  
او بقرابة الدم فقط ، بل ينجم عن حب واع ويشكل ، بالتالي ،  
تحقيقا حرا للارادة الواعية . غير ان الزواج ، اذ يشتمل على  
الحب وعاطفة الود ، يشتمل ايضا على التزامات مستقلة عن  
الحب والماتفة الطبيعيين الخالصين ، وتدوم حتى بعد انطفاء  
الحب . ان مفهوم جوهرية الحياة الزوجية ومعرفة هذه الجوهرية  
هما من المكتسبات المتأخرة زمنيا وبالبلغة العمق بالقياس الى

الرابطة الطبيعية بين الابن والام ، كما انها مؤثران الى بداية الدولة كتجقيق للارادة الحرة والمقلانية . كذلك فان العلاقات بين الامراء والمواطنين تتحدد بروابط سياسية : حقوق متساوية للجميع ، قوانين ملزمة للجميع ، وغايات روحية مقبولة ومرتضاة بحرية . ولهذا السبب تريد الاومينيديات ، الإلهات القديمات ، معاقبة اورستس ، بينما يدافع ابولون ، إله الوضوح والعلم والاخلاق الواعية لذاتها ، عن حقوق الزوج والامير ، حين يقول للاومينيديات (الاومينيديات ، الايات ٢٠٦ - ٢٠٩) : « لو لم تنل جريمة جزاءها ، لجللني العار ولاعتبرت محقرا للزيجات التي يباركها زفس وهيرا » (٦٧) .

نظير هذا الصراع ينشعب ، ولكن على نحو اشد اثارة وضمن نطاق العواطف والاعمال الانسانية الصرف ، في انتيفونا (٦٧) ، التي هي من اروع آيات الفن واكملها على مر الازمان من جميع الزوايا . كل شيء في هذه التراجيديا متماسك : فقانون الدولة العام يتعارض مع الحب العائلي الحميم ، والواجب ازاء الاخ ومصالح الاسرة تجد محاميتها في شخص امرأة ، هي انتيفونا ؛ كما تجد حقوق الجماعة محاميتها في شخص رجل ، هو كريون . وتفصيل القصة ان بولينيسيوس ، الذي وقف يقاتل ضد المدينة التي راي فيها النور ، يسقط صريعا امام ابواب طيبة ، فيسن

---

٦٦ - هيرا : زوجة زفس وإلهة الزواج عند الافريق ، وهي عند الرومان

جونون . «م»

٦٧ - انتيفونا : مسرحية لسوفوكليس كتبها سنة ٤٤٢ ق.م ، واقتبسها من قصة انتيفونا ، ابنة اوديب ، واغت ابوكلس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كريون بالموت لانها خالفت امره ودفنت جثة شقيقها بولينيسيوس الذي قتل اخاه ابوكلس وقتل بدوره بيده في مبارزة بينهما امام مدينة طيبة . «م»

الملك ، كريبون ، قانونا يتواعد بالووت كل من يتجاسر على اداء  
 فريضة الدفن لعدو المدينة هذا . بيد ان أنتيفونا لا تابه على  
 الاطلاق لهذا الامر الذي ما امله غير صالح الدولة العام، ولا تصدع  
 لغير امر حبها الورع لآخيه ، فتؤدي له واجب الدفن المقدس .  
 وهي تتدرع ، بعملها هذا ، بشريعة الالهة ، لكن الالهة التي  
 تعبدونها وتجلها هي آلهة هادس (٦٨) الباطنية (سوفوكليس ،  
 أنتيفونا ، البيت ٤٥١) ، وآلهة العاطفة والحب والدم الداخلية ،  
 لا الالهة الظاهرة للحياة الواعية للشعب والدولة .  
 ثمة نقطة اخرى تجدر الإشارة اليها في اسطورة نشأة الكون  
 التي ينطوي عليها التصور الكلاسيكي للفن ، وهي النقطة المتعلقة  
 بالاختلاف بين الالهة القديمة والجديدة من حيث قوتها وديمومة  
 سيطرتها .

ففيما يتعلق ، اولا ، بالالهة القديمة ، فان ظهورها قد تسم  
 بالتعاقب . فمن صلب خاوس تحدر ، على ما يروي هزيبودس ،  
 غايا وأوراثوس ، الخ ، ثم كرونوس وذريته ، وأخيرا زفس  
 وذريته . ويبدو هذا التعاقب ، من جهة أولى ، أشبه بتقدم  
 متدرج من القوى الطبيعية المجردة والعامة الشكل نحو قوى  
 أكثر عيانية ولها بداية شكل ، ومن الجهة الثانية ، بمثابة بداية  
 لهيمنة الروحي على الطبيعي . على هذا النحو يبدأ فيتون فسي  
 معبد دلفي بالكلمات التالية في مسرحية اسخيلوس الاومينيديات:  
 «بهذه الصلاة أفصح عن إجلالي أولا لغايا ، أول ناطقة بالوحي ،

---

٦٨ - هادس : إله مملكة الاموات والعالم السفلي عند الافريق ، وهو عند

الرومان بلوتون . «م»

وثانيا لتيميس (٦٩) التي كانت ، بعد أمها تأتي من تنبا في هذا المكان . أما يوزانيس (٧٠) ، الذي يقول بدوره ان الأرض (غايا) كانت اول من نطق بالوحي ، فيضيف ، على العكس ، انها اورثت دافني (٧١) هذه الوظيفة . ويقول بندار ، من ناحيته ، ان اول من نطق بالوحي كان الليل ، ثم أعقبته تيميس ، وهذه أعقبها بدورها فوبي (٧٢) ، وأخيرا فيبوس . ومن المفيد بلا ريب معرفة اسباب هذه الاختلافات في ترتيب التعاقب ، كما أفصح عنها المؤلفون الثلاثة الذين استشهدنا بهم ، لكن لا يسعنا هنا التوقف عند مباحث من هذا النوع .

ان هذا التعاقب ، الذي يتبدى من جهة تقدما متدرجا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، يتبدى من الجهة الأخرى إزالة متدرجة لكل ما هو بال ومجرد في سلالة الآلهة القديمة . فالقوى الأولى ، القوى الأقدم عهدا تجرد من سلطانها وتستبدل بالآلهة أحدث عهدا : فكرونوس يخلع اورانوس .

وبفعل ذلك ، يقدو الطابع السلي للتحويل ، الذي لازم كما رأينا بداية هذا الطور الأول من الفن الكلاسيكي ، يقدو الطابع المركزي الحقيقي لهذا الفن . وبما ان التشخيص يؤلف من الان فصاعدا الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة ، وبما ان الحركة التي تتحقق تكون موجهة على هذا النحو نحو الفردية الانسانية

---

٦٩ - تيميس : في الميتولوجيا الاغريقية ، إلهة العدل ، ابنة اورانوس وغايا . «م»

٧٠ - يوزانيس : جغرافي ومؤرخ اغريقي من القرن الثاني بعد الميلاد ، له كتاب وصف اليونان . «م»

٧١ - دافني : في الميتولوجيا الاغريقية حورية مسخت الى شجرة رند حين اوشك ابولون ان يمسك بها . «م»

٧٢ - فوبي : إلهة القمر عند الاغريق . «م»

والروحية - وان بقيت قسّمات هذه الفردية مبهمة وغير محدّدة -  
فان ذلك الموقف السلبي يأخذ في الخيلة شكل صراع بين الآلهة  
القديمة والجديدة . بيد ان التقدم الاساسي هو تقدم الطبيعة  
نحو الروح ، بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي وشكله  
المميز . وهذا التقدم ، وما يرافقه من صراعات، لا ينتمي الى حلقة  
الآلهة القديمة حصرا ، بل يمثل وجهها من وجوه الحرب التي تريد  
الآلهة الجديدة بواسطتها تأمين تفوقها الدائم على الآلهة القديمة .

### ج - هزيمة الآلهة القديمة

ان التعارض بين الطبيعة والروح تعارض ضروري لازم .  
فمفهوم الروح ، الذي هو مفهوم كلية حقيقية ، يشتمل ، كما كنا  
رأينا ، على انفصال باطن بين موضوعيته في ذاتها وبين ذاتيته في  
ذاتها ، اي على تعارض يفسح في المجال امامه ليفلت من إسار  
الطبيعة ، ولينتصب من ثم في وجهها ، بملء الحرية وبكامل  
الصفو والهدوء ، بوصفه قاهرها وسلطانها. هذا العنصر الاساسي  
في ماهية الروح يشكل ايضا العنصر الاساسي في تصويره لذاته.  
ومن الممكن وصف هذا الانتقال على صعيد الواقع التاريخي بأنه  
انتقال من حالة يكون فيها الانسان خاضعا لضرورات الطبيعة  
ولضغطها لا غير الى حالة قوامها العدل والملكية والقوانين وتنظيم  
الحياة السياسية . اما من وجهة نظر الالهية والابدية ، فان  
هذا الانتقال هو عبارة عن تحول تصويره الاقدمون في شكسل  
هزيمة الحققتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية .  
يظهر هذا الصراع بمظهر كارثة مطلقة وبمظهر مائة للآلهة  
ابرزت للميان الفارق بين الآلهة القديمة والجديدة . وعليه ، فاننا  
لن نرى في الحرب ، التي اماطت اللثام عن هذا الفارق ، اسطورة

كفرها من الاساطير التي لا يحصى لها عد ، بل سنرى فيها  
الاسطورة المركزية التي تعبر عن خلق آلهة جديدة .

لقد كان من نتيجة هذا الصراع العنيف بين الالهة هزيمة المردة  
على يد الإله الجديد الذي أطلق انتصاره الخيال من عقاله فشرع  
يتغنى به في كل مظهره . وبالمقابل ، كان مآل المردة الى المنفى  
والاقامة في باطن الأرض ، او الاقامة ، نظير اوقيانوس ، وسط  
العالم الهاديء المضيء ، وهذا علاوة على عقوبات اخرى لحقت  
بغيرهم . فبروميثيوس ، على سبيل المثال ، قيّد الى صخور  
سكيتيا (٧٣) حيث راح نسر يلتهم كبده المتجددة باستمرار؛ وحكم  
على تانتالوس (٧٤) بأن يعاني في عالم مسا تحت الأرض من عطش  
لامتناه ، لا يروى له غليل أبدا ؛ بينما قضى على سيزيف بأن يدفع  
أبد الدهر صخرته التي تتدحرج كلما ارتفع بها . وتمثل هذه  
العقوبات ، نظير القوى الماردة للطبيعة ذاتها ، ما هو مفرط ومجاوز  
الحد ؛ تمثل اللاتناهي الرديء او حنين وجوب الكينونة او تقلب  
الغائب الذاتية الطبيعية التي لا تعرف ، لتجدها اللانقطع ، لا  
راحة ولا تلبية دائمتين . وآية ذلك ان الصبو الى ما هو بعيد  
ومبهم ما كان يمثل بالنسبة الى الاغريق ، كما يمثل بالنسبة الينا  
اليوم ، اسمى مطامح الانسان وأشرفها ، بل كانوا يمدونه لعنة ،  
فكل من ابتلي به يكون مآله الى قاع العالم السفلي .  
من الواضح ، بعد ما تقدم قوله ، أن العناصر الطبيعية هي ما

---

٧٣ - سكيتيا : في الجغرافية القديمة ، منطقة في شمال شرق اوروبا  
تقع حصرا بين الدانوب والدون ، ومجرا الى الشمال من البحر الاسود لتضم  
بلاد القفقاس . «م»

٧٤ - تانتالوس : في الميثولوجيا الاغريقية ، ملك ليديا ، زاره الالهة فقدم  
لهم لحم ابنه طامعا ، فرمى به زلس الى قاع العالم السفلي وحكم عليه بأن  
يكابد أبد الدهر من جوع شامل وعطش لا يروى له غليل . «م»

ينبغي على الفن الكلاسيكي أن ينحى من الآن فصاعداً ويقصيه عن  
مضمونه وعن أشكاله على حد سواء . وبعبارة أخرى ، أن كل ما  
هو مشوش ، عكر ، غريب ، غامض ، كل ما هو خليط هجين من  
الطبيعي والروحي ، من مدلولات جوهرية وتظاهرات طارئة ، ينبغي  
أن يقصى عن عالم الآلهة الجديدة حيث لا مكان لنتائج تمثل غير  
منضبط ، غير وثيق الصلة بعد بالروح بالقدر الكافي ، لأن مثل  
النتائج يعجز عن الصمود لضوء النهار الواضح . ومهما أحيطت  
الكابريات والكوريبانت وتمثيلات القوة التناسلية ، النخ ، بالزخرف  
والزينة المفرطة ، فإن جميع هذه المبتكرات ، كائنة ما كانت درجة  
تقيدها ، ستظل أبد الدهر ذات وعي غسقي . فالروحي هو  
وحده ما يشرئب نحو التور ، في حين أن ما لا يتظاهر وما لا يحمل  
في ذاته تفسير ذاته لا يمت بصلة إلى الروح ويستأهل أن يسقط  
من جديد في الليل والظلمات . أما الروحي فينتجلى ويتحرر ،  
بتمييزه بذاته شكله الخارجي ، من طمي الخيال العسفي وينعتق  
من إيهام واختلاط الأشكال وسائر أدوات الرمزية العكرة .  
كذلك يُطرد النشاط الإنساني بدوره إلى منزلة ثانوية ، وذلك  
بقدر ما ينحصر دوره في تلبية الحاجات الطبيعية وحدها .  
فالعادلة القديمة ، التيميس ، الذبكه ، النخ ، تكف عن أن تكون  
مقبولة كونياً ، لأنها غير متحددة بقوانين يكمن مصدرها في الروح  
الواعي . وبالمقابل تتحول العناصر المحلية الخالصة ، على الرغم من  
كونها لا تزال تلعب دوراً ما ، إلى وجوه آلهة ، شمولية الطابع ،  
لا يستمر العنصر المحلي موجوداً فيها إلا بصفة الرسابة . إذ كما  
حارب الإغريق في حرب طروادة وانتصروا كشمب ، كذلك يؤلف  
آلهة هوميروس ، بعد انتصارهم على المردة ، عالماً ثابتاً وواضحاً ،  
ولن يكون للشعر والفنون التشكيلية من هم غير تأكيد ثبات هذا  
العالم ووضوحه بغلوها فيهما إلى حدود الكمال . وللروح يدين  
مضمون الآلهة الإغريقية بشبائه المنيع ، لا للروح في داخلته

المجردة ، بل الروح المتصور على انه هو هو تعبيرة الخارجسي والمطابق ، وعلى انه وهذا التعبير شيء واحد - نظير حال النفس والجسم لدى افلاطون - . يؤلف وإياه كتلة واحدة ، وبالاختصار ، الروح بوصفه هو الروحي والابدئي .

### - ٣ -

## الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة

بالرغم من الانتصار الذي تحززه الآلهة الجديدة ، توالسي التمثلات القديمة وجودها في الفن ، إما في شكلها البدائي الذي سبق لنا وصفه ، وإما بعد ان تطرا عليها تحولات معينة . وحده إله اليهود القومي ، المحدود ، ما كان يطبق وجود آلهة أخرى الى جانبه ، لانه كان يريد ان يكون **واحداً في الكل** ، بالرغم من انه ما كان في مستطامه ، بنسب تعينه وانحداده ، ان يكون أكثر من إله شعبه . وهو لم يثبت كونيته الا بخلقه الطبيعة ، اي بوصفه سيد السماوات والارض ، أما فيما عدا ذلك فهو إله إبراهيم ، الآله الذي اخرج ابناء اسرائيل من مصر ، الذي بعث اليهم بالواح الشريعة من اعالي جبل سيناء ، الذي اعطى اليهود بلاد كنعان . وبحكم تماهيه الحميم مع الشعب اليهودي ، فانه في المقام الاول إله هذا الشعب ، وهذا ما يجعله ، من جهة أولى ، ويوصفه روحاً ، في حالة من انعدام التساوق الايجابي مسح



الطبيعة ، بينما يقف عاجزا ، من الجهة الثانية ، عن الإفلات من إسار تعيينه وموضوعيته ليرتد الى شموليته بوصفه روحا مطلقا . ولهذا يدلل هذا الاله القومي الصارم على تشدد وتزمت ، ويامر بالا يرى اتباعه في الآلهة الأخرى سوى أوثنان كاذبة . وعلى العكس من ذلك ، كان الإغريق يلتقون آلهتهم لدى شعوب أخرى ، ويتمثلون بسهولة عناصر أجنبية . وآية ذلك ان إله الفن الكلاسيكي ذو فردية روحية وجسمية ، وهذا ما ينفي عنه صفة الوحدة والواحدية ؛ فهو إله خصوصي ، ومثله مثل كل ما هو خصوصي ، محاط بخصوصيات أخرى أو معارض لافسراد خصوصيين آخرين لهم بدورهم قيمتهم ومشروعيته . وعلاقته بهذه الآلهة كعلاقة الطبيعة بمواليدها . فبالرغم من ان العالم النباتي يمثل حقيقة التشكلات الطبيعية الجيولوجية ، وبالرغم من ان العالم الحيواني يمثل بدوره حقيقة أعلى من حقيقة النبات ، فان الجبال والارض المنبثقة تظل هي الارضية التي تحمل الاشجار والاحراج والازهار التي تعيش بدورها الى جانب العالم الحيواني .

## ١ - الأسرار

الأسرار هي الشكل الاوان الذي حفظ فيه الإغريق المأسور القديم . ولم تكن الأسرار الإغريقية تصنف بشيء من السرية - بالمعنى الدارج للكلمة - يمكن معه الانفراض بان الشعب الإغريقي كان يجهل بوجه عام مضمونها . بل على العكس من ذلك ، فقد كان معظم الإثنيين وعدد كبير من الاجانب عارفين بأسرار أيلوؤيس (٧٥) ؛ ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ،

---

٧٥ - أيلوؤيس : مدينة يونانية كانت تقام فيها احتفالات بأسرار ديميتريا التي كان لكل ناطق باليونانية حق حضورها . «م»

وهذا ما كانوا يتعهدون به ساعة مساورتهم بها ، وقد تجشّم بعض الدارسين في الآونة الأخيرة جهدا ومشقة ليصلوا إلى فكرة اصح عن التمثلات التي كانت متضمنة في الاسرار وشعائر العبادة التي كانت تؤدي عند الاحتفال بها . لكن مضمونها بوجهه الاجمال ما كان ، على ما يبدو ، عميق الحكمة ، وانما كانت الغاية منها الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت بمثابة الاساس والدعامة للتمثلات التي ادخل عليها الفن الجديد التحولات التي تقدم الكلام عنها . بوسعنا القول اذن ان مضمون الاسرار لم يكن الحق والاخير . والاسمى ، بل انه كان على العكس سطحي الدلالة ورديء النوعية بالاحرى . وهذا المضمون ، الذي كان يعد مقدسا ، ما كان يفصح عنه قط في الاسرار على نحو واضح ، بل فقط على نحو رمزي . وبالفعل ، ان الباطني والكتوم والضماني جزء لا يتجزأ من عالم ما تحت الارض والافلاك والمردة ، بينما الروح هو البداة الواضحة ، البداة المكتشفة ، وكشف وتجل متواصل . ومن هذا المنظور يؤلف نمط التعبير الرمزي المظهر الآخر لباطنية الاسرار ، لان المدلول في الرمزي يبتسى غامضا ويحتوي على شيء آخر غير ما قد يوحي به الشكل الخارجي الممثل به . على هذا النحو جرى تاويل اسرار ديميتريا (٧٦) وباخوس تاويلا روحيا ايضا ، فاضفي عليها بالتالي معنى اعمق وابعد غورا ؛ لكن الشكل ما كان مطابقا للثة لثل هذا المضمون وما كان يبرزه بالتالي بجلاء . لهذا كان تأثير الاسرار على الفن واهبا ؛ ولئن اتهم اسخيلوس بانه افشى بخفة اسرار ديميتريا ، فسان الفلطة التي اقترن بها لم تكن بالفادحة ، اذ اكتفى بالتصريح بأن

---

٧٦ - ديميتريا : إلهة الزراعة والارض عند الاغريق ، وهي عند الرومان

ارتميس (٧٧) هي ابنة كريسيا ، وهذا شيء لا ينطوي بالفعل  
على حكمة عميقة .

### ب - الحفاظ على الآلهة القديمة في المنجزات الفنية

يظهر توفير الآلهة القديمة والتمسك بها بمزيد من الجلاء  
والوضوح في المنجزات الفنية . وقد تكلمنا اعلاه عن بروميشيوس  
بوصفه ماردا حل به العقاب . لكننا نلتقيه ثانية وقد تحرر من  
قيوده ، لان النار التي حملها بروميشيوس الى البشر ليستخدموها  
في طهي اللحوم التي علمهم كيف تؤكل تشكل ، مثلها مثل الارض  
والشمس ، مرحلة اساسية في التطور البشري ، وشرطا ضروريا  
لتلبية الحاجات الانسانية ، وهذا ما جعله يحظى بضروب التكريم  
بعد زمن طويل من زوال الآلهة القديمة . نقرا ، على سبيل المثال ،  
في اوديب في كولونا لسوفوكليس (الآيات ٥٤ - ٥٦) :

هذا المكان كله مقدس  
انه مقر بوسيدون (٧٨)  
ومقر حامل النار بروميشيوس (٧٩)

- 
- ٧٧ - ارتميس : إلهة الصيد عند الاغريق وأخت ابولون ، وهي عند  
الرومان ديانا . «م»  
٧٨ - إله البحر عند الاغريق ، وعند الرومان نبتون ، اخو زئس ، وخالق  
الخيول ومجسّم العواصف ومقرتها . «م»  
٧٩ - باليونانية في النص . «م»

ويضيف شارح النص القديم قوله ان بروميثيوس ، نظم هيفائستوس ، كان يعبد في الأكاديمية ايضا ، جنبا الى جنب مع اثينا ، وانه يوجد في فيضة الإلهة المقدسة هيكل ، وفي مدخله قاعدة قديمة كان ينتصب عليها تمثال بروميثيوس وهيفائستوس . وفي رواية ليزيماشيدس يظهر بروميثيوس على انه هو الاول والاقدم ، وفي يده صولجان ، بينما يأتي هيفائستوس في المرتبة الثانية بوصفه أصغر سنا ؛ ويضيف الراوية قوله ان المذبح ، المنسوب فوق القاعدة ، كان منذورا لهما كليهما . وبحسب الاسطورة ، لم يعان بروميثيوس من قصاصه ردحا طويلا من الزمن ، بل فكه هرقل من قيوده . وتنطوي قصة هذا التحرير بدورها على بعض السمات المميزة . فقصص كتب لبروميثيوس الخلاص من عذابه ، لانه انبا زفس بالخطر الذي يتهدد مملكته من جانب السليل الثالث عشر . ولم يكن هذا السليل احدا آخر سوى هرقل الذي يقول له بوسيدون ، على سبيل المثال ، فسي **الطيور** لارسطوفانس (الابيات ١٦٤٥ - ١٦٤٨) ، انه ستركب خطأ فيما لو عقد مع زفس اتفاقا يضع حدا لحكم الآلهة ، لان كل ما سيخلفه زفس بعد اختفائه سيؤول اليه . وبالفعل ، ان هرقل هو الانسان الوحيد الذي دخل الى الاولمب (٨٠) ، والذي صار إليها وهو البشر ، وسما مقاما فوق بروميثيوس الذي بقي مجرد مارد . وبهرقل وباسم الهرقليين تربط ايضا قصة خلع سلالات الآلهة القديمة . فقد حطم الهرقليون قوة السلالات والاسر الملكية القديمة التي ما كان لها من هم سوى تحقيق مآربها الشخصية ، والتي كانت تطلق العنان لمفسها بلا قيد ، ولا تعترف ، على صعيد علاقاتها برعاياها ، بسلطة أي قانون ، وتعترف بالنتيجة فظائع لا تصدق . وقد وضع هرقل ، الذي كان يعمل في خدمة

---

٨٠ - الأكاديمية : مدرسة افلاطون في اثينا ، والاولمب مقر الآلهة . «م» .

واحد من اولئك الملوك ، وليس بصفته طامحا في العرش ، وضع حدا لوحشية تلك الارادات الضارية . وهنا ايضا نستطيع ان نحيل القارئ الى **الاومينيديات** لاسخيلوس ، حرضا منا على الاستشهاد بنفس الامثلة التي كنا استشهدنا بها . فلصراع بين ابولون والاومينيديات مرهون مآله بقرار يصدر عن مجمع الحكماء . ولا بد من ان تتولى محكمة بشرية ، برئاسة اثينا ، بوصفها التعبير العيني عن الروح القومي ، ايجاد حل لذلك النزاع . ويصدر حكم القضاة بالادانة وبالتبرئة بعدد متساو من الاصوات ، ويرفعون آيات إثناء واكبار متعائلة لأبولون والاومينيديات ، لكن حصة اثينا البيضاء تجعل كفة الميزان ترجح لصالح ابولون . وترفع الاومينيديات عقائرهن بالاحتجاج على هذا الحكم ، لكن بالاس (٨١) تهدى روعهن وتطيب خاطرهن اذ تعدهن بأن يكون لهن ، في اجمة كولونا (٨٢) المشهورة ، عبادة ومذابح . وبالمقابل سيتوجب على الاومينيديات ان يوفرن أسباب الحماية للشعب (البيت ٩٠١ وما يليه) من كوارث العناصر الطبيعية ، من ارض وسماء وبحر ورياح ، وان يحفظنه من عقم حقوله ومن كل جور وعنف . اما بالاس فتأخذ على عاتقها في اثينا ان تكون لها الكلمة الفصل في مآل الحروب والصراعات المقدسة . كذلك لا يسدع سوفوكليس انتيفونا تتمذب وتسقط وحدها في مسرحية **انتيفونا** ؛ بل نشاهد ، على العكس ، كريبون ينال فيها بسدوره

---

٨١ - بالاس : لقب الالهة اثينا . «م»

٨٢ - كولونا : سقطت رأس سوفوكليس ، بلدة صغيرة الى الشمال الغربي من اثينا ، كان عند مدخلها اجمة كثيفة يقول منها سوفوكليس في مسرحيته **اوديب في كولونا** انها كانت موقوفة على الاومينيديات . «م»

عقابه بمصابه الاليم في زوجته وفي هيومن (٨٣) ، هذا المصاب الذي كان من عاقبة موت انتيفونا .

### ج - الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة

لا تحتفظ الآلهة القديمة بمكانها الى جانب الآلهة الجديدة فحسب ، بل - وهذا أهم - تحتفظ الآلهة الجديدة نفسها بأساس طبيعي يتجلى عبر الفردية الروحية للمثال الكلاسيكي ، ويتمتع ، بما هو كذلك ، بتوقير وإجلال ناصعين . وقد قادت هذه الواقعة الكثيرين الى الوقوع في الخطأ حينما لم يروا في الآلهة الاغريقية ، بسبب مظهرها وشكلها البشريين ، سوى تمثيلات **موزوية** لعناصر طبيعية . فمنهم من اراد ان يرى في هيليوس ، مثلا ، اله الشمس ، او في ديانا إلهة القمر ، او في نبتون اله البحر . لكن مثل هذا الفصل بين العناصر الطبيعية ، كمضمون ، وبين التشخيص البشري ، كشكل ، والتقريب الخارجي المحض بينهما ، المتصور ، كما في **المهد القديم** ، في شكل سيطرة للآلهة على العناصر الطبيعية ، نقول : ان مثل هذا الفصل لا يتفق والافكار الاغريقية . فنحن لا نجد لدى الاغريق أي تعابير من أشباه **اله الشمس** ، **إله البحر** (٨٤) ، الخ ، وهي تعابير لم يكن امامهم مندوحة من استعمالها فيما لو ان هذه التصورات كانت حقا وفلا مالوفة عندهم وفيما لو كانت تؤلف

---

٨٣ - هيومن : ابن كرويد وخطيب انتيفونا ، ينحدر حزنا على دفنها

حية . «م»

٨٤ - باليونانية في النص . «م»

فعلا وحقا جزءا من تمثالهم الدينية . انما هيلوس هو الشمس  
من حيث هي إله .

بيد انه من الضروري التوكيد على ان الاغريق ما كانوا يماهون  
مباشرة بين الطبيعي بما هو كذلك وبين الالهي . بل كانوا ، على  
النقيض من ذلك ، بعيدين غاية البعد عن مثل هذه الماهاة ، وهذا  
يتضح جزئيا من الكيفية التي كانوا يتصورون بها آلهتهم ، وجزئيا  
من عدد كبير من تصريحاتهم الطنية ، كتصريح بلوتارك (٨٥) على  
سبيل المثال حين تطرق في كتابه عن ايزيس وأوزيريس الى  
الحديث عن الطرائق المختلفة في تفسير الاساطير والالهة .

فإيزيس وأوزيريس هما جزء من البانثيون (٨٦) المصري ، ويتألف  
مضمونهما ، بنسبة اكبر بكثير من نسبة الالهة الاغريقية المناظرة  
لهما ، من عناصر طبيعية ، وذلك ما داما يعبران فقط عن التوق  
الى الارتفاع من الطبيعي الى الروحي وعن الصراعات المميزة لهذا  
التوق . وقد صارا في وقت لاحق في روما موضوع عبادة بالغة  
الاهمية وقدا العناصر لواحد من الاسرار الرئيسية . ومع ذلك  
يعتقد بلوتارك انه من فادح الخطأ ان يسمى المرء الى تفسيرهما  
باعتبارهما الشمس او الارض او الماء . فليس يجوز ان يندرج في  
عداد العناصر الطبيعية سوى ما يوجد في الشمس والارض ، الخ،  
وجودا مختلا ، شائها ، مجاوز الحد ) اما ما هو خير ونظام فمن  
صنع ايزيس ، بينما الدكاء واللغوس (٨٧) من صنع اوزيريس .

---

٨٥ - بلوتارك : كاتب اغريقي (حوالي ٥٠ - ١٢٥ ب.م) . سافر الى مصر  
وابطاليا ، له في التاريخ «سير الرجال العظيم» وفي الفلسفة «الاسرار  
الاخلاقية» . «م»

٨٦ - البانثيون : معبد في روما ومجمع آلهة الامبراطورية الرومانية  
جميعا . «م»

٨٧ - باليونانية في النص : العقل . «م»

اذن ليس الطبيعي هو ما يؤلف الجانب الجوهري من هذين الإلهين ، وإنما الروحي ، الكلي ، اللوفوس ، الذكاء ، النظام والقانون .

ويوحى من التصور عينه من روحية الآلهة رسم الاغريق خطا فاصلا واضحا بين الآلهة الجديدة والعناصر الطبيعية المحددة . وفي حين اعتدنا نحن على الخلط ، على سبيل المثال ، بين هيليوس وسيلينا وبين ابولون وديانا ، يتحاشى هوميروس المماهة بينهم ويتجنب الكلام بلا تمييز عن هيليوس وأبولون او سيلينا وديانا .

ونلقى اخيرا في الآلهة الجديدة بقية من عناصر طبيعية ، تدخل في عداد الفردية الروحية لهذه الآلهة . وقد كنا أوضحنا سبب تداخل الطبيعي والروحي هذا في مثل الفن الكلاسيكي . ولذا نسعنا ان نكتفي هنا بالاستشهاد ببعض الامثلة في تأييد ما نذهب اليه .

في بوسيدون تكمن ، كما في بونتوس وأوقيانوس ، قوة البحر الذي يشكل حزام الارض السائل ، لكن سلطانه ونشاطه يمتدان الى ابعد من ذلك بكثير . فقد شاد ايليون (٨٨) وكان شفيح اثينا . وتؤدي له شعائر العبادة ، بوجه عام ، بوصفه مؤسس مدن ، وبوصفه البحر ، وذلك لدوره في الملاحة وتشجيعه للتجارة والتقارب بين البشر . كذلك فان ابولون ، الاله الجديد ، هو نور المعرفة ، ومصدر الوحي ، مع احتفاظه في الوقت نفسه بسمات هيليوس ، نور الشمس الطبيعي . لقد طرحت على بساط النقاش (فوس (٨٩) وكرويزر مثلا) مسألة معرفة ما اذا كان من الواجب

---

٨٨ - ايليون : من اسم طروادة ، ومنها جاء اسم «الإلياذة» . «م»

٨٩ - يوهان هنريخ فوس : شاعر ألماني ، له ملحمة يورجوازية باسم لوتزا (١٧٥١ - ١٨٢٦) . «م» .



تاويل ابولون على انه تشخيص مرموزي للشمس ، لكن من الممكن التأكيد بكل ثقة بأن ابولون هو وليس هو الشمس ، لانه لا يُختزل الى هذا المضمون الطبيعي وحده ، بل يتضمن ايضا مدلولاً روحياً اسماً . وهذا الارتباط الماهوي بين المعرفة والنور ، هذا التقارب بين نور الطبيعة ونور الروح هو بحد ذاته واقعة جديرة بالتأمل . فالنور ، من حيث هو عنصر طبيعي ، هو ما نعرفه بتظاهراته ؛ فمن دون ان نراه هو ذاته ، يجعلنا نرى الاشياء التي بضئها . وبفضل النور ، يقدو كل شيء مغايراً من الناحية النظرية . وكذلك الحال بالنسبة الى الروح ، نور الوعي والمعرفة والعلم . وعلاوة على الفارق الذي يفصل الدائرتين اللتين فيهما يظهر هذان التوران مفاعيلهما ، فانهما يتميزان ايضا بكون الروح يتظاهر بذاته ، وبكونه يبقى على الدوام مماثلاً لذاته بالرغم من كل ما يهينا اياه ومن كل ما يصنعه، بينما يجعلنا نور الطبيعة ندرك لا ذاته ، بل ما ليس ذاته ، أي ما هو خارجي عنه ؛ والنور الاخير هذا ، بعد ان يخرج من ذاته ، نظير الروح ، لا يؤوب مثله الى ذاته ، ولا يكتسب على هذا النحو تلك الوحدة التي تتمثل في ان يبقى هو ذاته على الرغم من تواجده في ما ليس هو ذاته . وبالنظر الى العربي الوثيقة التي تربط بين النور والمعرفة ، نلقى في ابولون ، ذلك الاله الروحي ، سمات تذكرنا بنور الشمس . هكذا يعزو هوميروس الطاعون الذي فشا في ممسكر الاغريق الى ابولون ، اي الى تأثير الحرارة الصيفية المنبثقة عن الشمس . كذلك لا بد لنا ، بكل تأكيد ، من التاويل الرمزي للتشابه بين سهامه المبيتة وبين اشعة الشمس . ففي التمثيل الخارجي ، لا بد من اعتماد علام محددة ، واضحة ، لتقرير المدلول الذي ينبغي ان يعزى الى الاله .

وبرجعنا ، على الاخص ، الى المصدر الذي اتبثت منه الالهة الجديدة ، على نحو ما فعل بكثير من التوفيق كرويزر ،

يكون في مكتنتنا ان نكتشف العنصر الطبيعي المستمر وجوده في آلهة المثال الكلاسيكي . على هذا النحو نجد في جوبيتر قسّات مقتبسة من الشمس ، كما ان مهام هرقل الاثنتي عشرة ، ومنها على سبيل المثال غزوته التي قطف اثناءها تفاح الهسبريديات (٩٠)، ذات صلة بالشمس وبالشهور الاثنتي عشر . اما التعمين الرئيسي لدينا فهو ذلك الذي يجعل منها الام الكونية للطبيعة ؛ وتلك هي ، على سبيل المثال ، حال ديانا إفسس (٩١) التي تتأرجح بين القديم والجديد والتي تؤلف طبيعتها ، بما لها من قدرة على الانجاب والتفذية ، المضمون الرئيسي الذي يتظاهر ايضا في مظهرها الخارجي ، في ثديها على سبيل المثال ، الخ . اما لدى ارتيمس الاغريقية ، الصيادة التي تقتل الحيوانات ، فان هذا الجانب الطبيعي يتلاشى ، يتراجع الى المؤخرة ، بينما يحتل مكانة الصدارة الجمال البشري المحض لهيئتها واستقلالها العذريين ، وان كانت القوس والسهم تذكرنا بسيلينا . كذلك ، كلما رجعنا بأصول افروديت (٩٢) الى آسيا وجدناها متصورة كعنصر طبيعي ؛ لكنها ما ان انتقلت الى اليونان بصورة نهائية ، حتى تلبست بمظهر فردية روحية ، كلها سحر وفتنة ، كتشخيص حقيقي للحب ، لكنها تظل متشحة هي الاخرى بقسمات تعيد الى الازدهار اصولها القديمة . والانتاجية الطبيعية هي كذلك نقطة

- 
- ٩٠ - الهسبريديات : في الميثولوجيا الاغريقية حوريات كانت لهن حديقة تسمى اسجارها تفاحا ذهبيا ، من يطعم منه يكتب له الخلود . «م»  
 ٩١ - إفسس : مدينة قديمة في ايونيا في آسيا الصغرى على ساحل بحر ايجه ، كان فيها هيكل لارتيمس يمد من روائع العالم السابع . «م»  
 ٩٢ - افروديت : إلهة الجمال والحب عند الاغريق ، وتقابلها فينوس عند الرومان وعشترت عند الفينيقيين . «م»

انطلاق كيريسيا ، لكن هذه الانتاجية لا تلبث ان تتحول لاحقا الى مضمون روحي ، فتغدو بفضلها إلهة الزراعة والملكية ، الخ . والاساس الطبيعي لربات الشعر هو خريز البنابيع ، كما ينبغي ان نرى في زفس نفسه القوة الكونية للطبيعة ، وقد كان يُعبد بوصفه إله الرعد ، وان بدا الرعد حتى عند هوميروس نديسر استياء او استهجان فاكتسب بهذه الصفة مدلولاً روحياً وإنسانياً . كذلك تحافظ جونون في التصور السائد عنها على صلة قرباها بالقبّة السماوية وبالأجواء التي فيها يحيا الآلهة . فنحن نعلم مثلاً ان زفس وضع هرقل على ثديي جونون ، ومن اللبن الذي تدفق منهما وسال حولهما تكوّن درب المجرة (٩٢) .

ونظير العناصر الطبيعية أصاب العناصر المستقاة من العالم الحيواني انحطاط ، ولكنها لم تستعد استبعاداً نهائياً من دائرة الآلهة الجديدة . وقد سبق لنا الكلام أعلاه عن هذا الانحطاط . ويبقى علينا هنا ان نلح على الدور الإيجابي الذي يلعبه العالم الحيواني في التصور الجديد للآلهة . ولكن بما ان الآلهة الكلاسيكية قد جردت من نمط تمثيلها الرمزي وتلفت كمضمون الروح الواعي لدائته ، فان مدلول الحيوانات الرمزي قد أضاع قدرها من أهميته ، وذلك بقدر ما أقر للهيئة الحيوانية بالحق بأن تشكل ، مع الهيئة البشرية ، تركيبات لا تخلو من غرابة في كثير من الاحيان . فالقسمات الحيوانية ما عادت تظهر الا بصفة علامات فارقة ، وتأتي لتتضاف اضافة الى الهيئة البشرية للآلهة . هكذا نرى النسر يمثل الى جانب جوبيتر ، والطاووس الى جانب جونون ، بينما يرافق الحمام فينوس ويصبح الكلب انوبيس (٩٤)

٩٢ - يسمى درب المجرة في اللاتينية درب اللبن . «م»

٩٤ - انوبيس : إله الموتى في مصر الفرعونية ، وكان يمثل بجسد انسان

ودرس ابن آدمي . «م»

حارس عالم ما تحت الأرض ، وهكذا دواليك . إذن فان ظلت مثل  
الآلهة الروحية تحتفظ هي الأخرى بطابع رمزي ، فان هذا الطابع  
بالمقابل ما عاد يتبدى في مدلوله البدئي ، كما أن المدلول الطبيعي،  
الذي كان يشكل بما هو كذلك المضمون الأساسي سابقا ، ما عاد  
يمثل الآن سوى رسالة وخارجية خصوصية ؛ ولئن بدت هذه  
الرسالة وهذه الخارجية على قدر من الغرابة فانما ذلك بسبب  
طابعهما اللامتوقع ، بعد أن اثبتت كل صلة لهما بالمدلول  
الأصلي . وبما أن الروحي والإنساني هما اللذان يشكلان ، علاوة  
على ذلك ، المضمون الحميم لهذه الآلهة ، فان خارجيتها تصبح ،  
بدورها ، تعبيرا عن عوارض الطبيعة البشرية ونقاط ضعفها .  
وبهذه المناسبة يجدر بنا أن نذكر مرة أخرى بمغامرات جويتر  
الغرامية التي لا تقع تحت عد . فقد كانت هذه المغامرات ترتبط ،  
بحسب مدلولها الرمزي الأصلي ، كما كنا رأينا ، بواقعة التناسل  
الكونية وبالتظاهرات الحيوية للطبيعة . ولكن حين بدت غراميات  
جويتر كأفعال خيانة تجاه الزوجة ، وهذا بقدر ما يمكن اعتبار  
زواجه من هيرا علاقة جوهريّة ، فقدت طابعها كمغامرات عارضة،  
وبالتالي معناها الرمزي ، لتفقد موضوعا لقصص داعرة مختلفة  
اختلاقا .

هذا الانحطاط الطارئ على القوى الطبيعية المحضة وعلى  
العناصر المقتبسة من العالم الحيواني ، وكذلك على العمومية  
المجردة للشروط الروحية - وهو انحطاط أعقبته استعادة لجميع  
هذه العناصر ودمج لها في أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية،  
اللانفصلة عن الطبيعة ، المؤثرة فيها والمتأثرة بها ، تقول : هذا  
الانحطاط يشكل الطور الأخير الذي سبق ظهور الفن الكلاسيكي  
والمرحلة الممهدة له ، لأن المثال لم يصبح ما هو كائن عليه بحسب  
مفهومه ، بدون أي تدخل خارجي ، إلا بسلوكه ذلك الطريق .  
وواقع الآلهة الروحية هذا ، الموائم لمفهومه ، يقودنا نحو مثل

الفن الكلاسيكي التي تمثل ، في مواجهة الماضي المفقود ، ما ليس قابلاً للفناء ، لأن الشيخوخة إنما تنجم ، بصورة عامة ، عن عدم التطابق بين المفهوم وبين واقعته .

## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

رأينا آنفا ، في معرض تأملاتنا العامة بصدد الجمال الفني ، ما كنه طبيعة المثال . وينصب اهتمامنا هنا ، بوجه خاص ، على المثال الكلاسيكي الذي كنا استنبطنا مفهومه من مفهوم شكل الفن الكلاسيكي . وهذا المثال ، الذي سنوليه اهتمامنا الآن ، يرتد الى واقع ان الفن الكلاسيكي يحقق ما هو موائم لمفهومه الاكثر عمقا . فهو يعطي نفسه مضمونا روحيا ، بدمجه في مضماره الطبيعية وقواها ، اي انه لا يكتفي بالتعبير فقط عن الداخلية وعن القدرة على الهيمنة على الطبيعة ، بل يتخذ ايضا كشكل له الهيئـة والافعال الانسانية التي تشف ، من دون ان تتطلب منا اي مجهود ، من المضمون الروحي الذي يمثل ، بالقياس الى الهيئـة

الحسية ، لا خارجية ايمائية ورمزية ، بل العنصر الاساسي في مجموع لا يقبل عنه انفصالا وبه يتحقق الوجود الحقيقي للروح .

وستكون التقسيمات الرئيسية في هذا الفصل كالآتي :  
سننظر أولا في الطبيعة العامة للمثل الكلاسيكي ، الذي ينتمي مضمونه وشكله الى العالم الانساني ، والذي يسعى الى تحقيق اكمل تطابق ممكن بينهما كليهما .

ثانيا ، بما ان الانساني يمثل هنا في شكل جسماني وتظاهر خارجي ، فانه يفقد هيئة خارجية محددة لا يمكن ان يتطابق وياها سوى مضمون محدد واحد . واذا تجلى المثل هنا فسي مظهر **الخصوصي** ، فانه يولد مجموعة من آلهة خصوصية ومن قوى خصوصية تهيمن على الحياة الانسانية .

ثالثا ، لا يبقى الخصوصي في حالة تميز مجرد واحد يميز ، شارطا ، بطابعه الجوهرية ، المضمون برمته ، ومشكلا المبدأ الاوحد التمثيل الذي سيكون في هذه الحال احادي الجانب بالذم والضرورة ، بل يكون في الوقت نفسه كلية في ذاتها ، كلية يتولى هو تأمين وحدتها وتوافقها الفرديين . ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال ، لصار الخصوصي شيئا خاويا وباردا ، لا حياة تدب في اوصاله ، وهذا مع ان المثل لا يمكن تصوره الا حيا بصفة جوهرية .

تحت هذه المظاهر الثلاثة ، العمومية والخصوصية والفردية، سندرس فيما يلي مثال الفن الكلاسيكي .

## حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام

محتصنا اعلاه مسألة اصل الالهة الاغريقية التي تحتل نقطة المركز في التمثيل المثالي ، ورأينا ان هذه الالهة تندرج في عداد المأثور المحوّل بالفن . والحال ان هذا التحويل ما امكن له ان يتم الا بفضل انحطاط يطرا على القوى العامة للطبيعة وتشخيصاتها من جهة ، وعلى العناصر المقتبسة من العالم الحيواني والمدلولات والاشكال الرمزية من الجهة الاخرى . فالروحي هو الذي سيشكل من الان فصاعدا المضمون الحقيقي الوحيد ، والتظاهرات الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق حقا .

### ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر

بما ان المثال الكلاسيكي ما امكن له ان يكون الا بفضل ذلك التحويل للقديم ، فسيكون لازاما علينا بادىء ذي بدء ان نبين انه من نتاج الروح ، وانه راي النور في الداخلية العميقة والشخصية للشعراء والفنانين الذين ظهوره بحرية متبصرة ، وعن معرفة تامة بالهدف والوسائل . وقد يبدو هذا التوكيد متناقضا مع حقيقة ان الميتولوجيا الاغريقية تستند الى موروثات قديمة وتحتوي على عناصر من اصل اجنبي ، شرقي .. فهيرودوتس ، على سبيل المثال ، اذ ينوه ، في المقطع الذي سبق لنا الاستشهاد به ، بان



هوميروس وهزيودس هما اللذان منحنا الاغريق آلهتهم ، يقيم في مقاطع اخرى مقارنة ومقاربة وثيقة للغاية بين الالهة الاغريقية ، من جهة ، وبين الالهة المصرية ، الخ ، من جهة اخرى . وبذكر بصريح العبارة (الكتاب الاول ، القسم الثاني ، الفصل التاسع والاربعون) أن ميلامبوسوس (١) هو الذي حمل الى الهيلينيين اسم ديونيسوس (٢) وهو الذي جلب الفالوس (٣) وكل العيد القريبي ؛ لكنه يضيف متحفظا أن ميلامبوسوس تعلم عبادة ديونيسوس من قدموس (٤) السوري ومن الغنثقيين الذين قدموا الى بيوسيا (٥) مع قدموس . وقد اثارت هذه التوكيدات المتناقضة اهتماما كبيرا في الآونة الاخيرة ، وعلى الاخص بفضل جهود كرويزر الهادفة الى ان تكتشف لدى هوميروس ، على سبيل المثال ، الاسرار القديمة ، وكذلك سائر العناصر الاجنبية التي تسربت الى اليونان :

١ - ميلامبوسوس : الخلاسي . «م»

٢ - ديونيسوس : إله الكرمة والخمر عند الاغريق ، ابن زفس وسيميل ،

وهو عند الرومان باخوس ، واصله فينيقي (ادونيس) . «م»

٣ - الفالوس : عضو الذكورة . «م»

٤ - قدموس : بطل فينيقي ، المؤسس الخرافي لمدينة طيبة (البيبة) . نزولا عند نصيحة عراف دلفي ، سار في الر بقرة شاردة الى ان توقفت منهكة عند الموضع الذي ستشاد فيه طيبة . وهناك قتل تنينا وزرع اسنائه ، بناء على امر من الينا . فولد منها رجالا مسلحون اقتتلوا ، لما بقي منهم سوى خمسة ساعدوه على بناء طيبة . «م»

٥ - بيوسيا : مقاطعة في اليونان القديمة ، كانت طيبة عاصمتها ، وحاربت الينا واسبارطة . «م»

الآسيويين ، البلاسجيين (٦) ، الدودونييين (٧) ، التراقيين ،  
 الصاموتراقيين (٨) ، الفريجيين ، الهندوسيين ، البوذيين ،  
 الفينيقيين ، المصريين ، الأورفيين (٩) . وهذا بالإضافة إلى  
 العناصر ذات الأصل المحلي أو القومي الصرف التي لا تقع تحت  
 حصر . ولعل ما ينبغي ، للوهلة الأولى ، إمكانية مثل هذه  
 الاقتباسات الكثيرة والبالغة التنوع هو تأكيد هيرودوتس بأن  
 الآلهة تلقت أسماءها وشكلها من هوميروس وهزيودس . بيد أن  
 المأثور وإبداع الشعراء يعرفان كيف يجدان طريقهما إلى التصالح  
 والتوافق . فالمأثور يشكل نقطة الانطلاق ؛ فهو ينقل العديد من  
 العناصر التي ستدخل في تكوين الآلهة ، لكن ليس مضمونها  
 الحقيقي وشكلها النهائي . إنما يقيس الشعراء المعنيون هذا  
 المضمون من معين روحهم ، ويعمل تحولي حراً يجدون أيضاً  
 الشكل المطابق لهذا المضمون؛ وبفضل هذا العمل المزدوج يصبحون  
 الخالقين الحقيقيين للميتولوجيا التي تحظى باعجابنا في الفس  
 الاغريقي . بيد أننا نخطيء فيما لو رأينا في الآلهة الهوميروسية  
 ابتكاراً ذاتياً صرفاً ، فعلاً محضاً من أقدال الخيال : فجدور هذه  
 الآلهة تكمن في روح الشعب الاغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس  
 ديني قومي . فهذه الآلهة عبارة عن قوى وطاقات مطلقة ، وتمثل

---

٦ - البلاسجيون : شعب احتل ، حسب اقوال القدماء ، اليونان  
 والارخبيل وساحل آسيا الصغرى وإيطاليا . ويقال أنه طُرد الهيلينيين أو  
 استعبدهم . «م»

٧ - الدودونيون : سكان مدينة دودونا في جنوب غربي مقدونيا . «م»  
 ٨ - نسبة إلى صاموتراقيا ، وهي جزيرة يونانية في بحر ايجه ، قرب  
 ساحل تراقية . «م»

٩ - الأورفيون : نسبة إلى أورفيوس ، وهو شاعر أسطوري ، نزل إلى  
 ملكة الأموات بحثاً عن زوجته ، وله أتباع من الصوفية . «م»

اسمى ما كانت تنطوي عليه افكار الاغريق ؛ تمثل ماهية الجمال الذي تلقاه الشاعر مباشرة من ربان الشعر .

بنتيجة هذا الابداع الحر يقوم فارق عظيم بين الفنان الاغريقي والفنان الشرقي . فعند الشعراء والحكماء الهندوسيين ايضا كانت نقطة الانطلاق هي الماثور ، وكذلك العناصر الطبيعية والسماء والحيوانات والانهار ، الخ ، او كانت تجريد البرهمان المحض الذي لا مضمون له ولا شكل . لكن الهامهم قادهم الى تدمير داخليتهم الذاتية التي وقعت عليها مهمة صياغة تلك العناصر الآتية من الخارج ، والتي لا تمك ، بسبب الطابع الجامع للخيال المتقدم الى توجيه حازم ومطلق ، ان تكون حرة حقا في انتاجها ، والتي تنهك قواها في جهود عقيمة وغير منظمة تصبها على المادة المقاومة . وفنان كهذا يشبه بانيا تعوزه ارض موأمة ومعمدة ؛ فهو يصطدم بعقبات تتمثل في انقراض الجدران القديمة المتداعية وفي مرتفعات وصخور نائثة ؛ ولما كان ، ناهيك عن ذلك ، لا يملك اي فكرة محددة عن نوع البناء الذي يريد تشييده ، فاقصى ما يستطيع تحقيقه بناء حوشي ، عديم التساوق ، غريب ، وبعبارة اخرى نتاج ما هو بنتاج مخيلة حرة يتولى الروح توجيهها . ومن جهة اخرى ، يطلعنا الشعراء العبرانيون على ما تلقوه من الرب من وحي ، فيضموننا على هذا النحو ، في قبالة الهام لاواع ، معزول ، منفصل عن فردية الفنان وروحه الخلاقة ؛ ولهذا النتاج ، كما في الجليل بوجه عام ، طابع مجرد ، أزلي ؛ وهو لا يمثل للحدس والوعي الا من خلال علاقته بما هو خارجي عنه .

اما في الفن الكلاسيكي ، على العكس ، فان الشعراء والفنانين هم بدورهم انبياء ومعلمون يعلمون الناس **الخلق والالهي** ، ويكشفون عنهما لهم ، لكنهم يختلفون عن شعراء الشرق وفنانيه من النواحي الاساسية التالية :

اولا ، لا يتألف مضمون آلهتهم من عناصر مقتبسة من الطبيعة

الخارجية وغريبة عن الروح الانساني ، كما لا يتكون من تجريد  
اله اوجد لا يشتمل الا على مجهود خلاق سطحي ولا على داخلية  
لا شكل لها ، بل انه - مضمون الالهة ذاك - مأخوذ من معين  
الروح والحياة الانسانية ، ومستخلص ، ان جاز التعبير ، من  
الصدر الانساني ، فهو بالتالي مضمون غير قابل للانفصال عن  
الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه ، بحيث ان ما ينتجسه  
الانسان يمثل اجمل تعبير عما هو كائن عليه .

ثانيا ، ان الفنانين هم ايضا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا  
المضمون ، ليعطوها شكلا مستقلا ، ناجزا في ذاته ، لا يرتكز الى  
غير ذاته . ومن هذه الزاوية ، دال الفنانون الاغريق على انهم  
شعراء خلاقون حقا . فقد وضعوا في البوتقة جميع العناصر  
الاجنبية ، ولكن بدلا من ان يستخلصوا منها مزيجا خليطا ، كما  
في قِدر الساحرة ، قضاوا على كل ما هو عكر ، طبيعي ، مشوب ،  
غريب ، مجاوز الحد في تلك العناصر ، واحرقوا بالنار المتقدة في  
اعماق الروح جميع تلك المواد معا ، فاستنبطوا على هذا النحو  
الشكل المطهر المصفى ، وما استبقوا الا آثارا مبهمة من المادة  
التي منها انبثق هذا الشكل . وقد كانت مهمتهم ، من هذه  
الزاوية ، اقضاء كل ما هو عادم الشكل ، مسيخ ، رمزي وقبيح  
في المواد التي اورثهم اباها الماثور ، من جهة اولى ، وإيسراز  
الروحي بحصر المعنى وتبويته مكانة الصدارة من الجهة الثانية ،  
علما بأنه ما عاد مطلوباً منهم سوى تفريد هذا الروحي والبحث له  
عن التعبير الخارجي المطابق او ابتكاره . وهنا يواجهنا ، لأول  
مرة ، الشكل الانساني الذي لا يعود مجرد تشخيص لاعمال الحياة  
الانسانية واحداثها التي تفرض نفسها ، كما رأينا ، بوصفها  
الواقع الوحيد المطابق . لكن لئن وجد الفنان هذا المضمون  
جاهزا في الواقع المحيط ، فان مهمته ايضا ان يجرده من جميع  
عناصره المعارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا روحيا  
حقا ، مضمونا يقدو ، بموجب الجوهرى الذي فيه ، تمثيل القوى

الازلية للآلهة . في هذا تحديدا يكمن عمل الخلق الروحي ، الحر ، غير المشوب بالعسف والاعتباطية ، الذي هو عمل الفنان .

ثالثا ، بالنظر الى ان الآلهة غير موجودة هنا من اجل ذاتها ، بل هي تمارس ايضا نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الاحداث الانسانية ، فان من مهمة الشاعر ايضا ان يتعرف حضور الآلهة ونشاطها في علاقاتها بالاشياء الانسانية ، وان يؤول الاحداث الطبيعية والاعمال والمصائر الانسانية التي تتدخل فيها ، على ما تشير الدلائل ، القوى الإلهية ، وان يتولى على هذا النحو شطرا من مهمة الكاهن ، من مهمة العراف . ونحن اذ ننطلق من منظور التفكير النثري المميز للمصور الحديثة ، نقوم بتأويل المظاهر الطبيعية على ضوء القوانين والقوى العامة ، وتأويل الاعمال الانسانية تبعا للنيات الباطنة والاهداف الواعية ؛ لكن الشعراء الاغريق بحثوا في كل مكان عن الالهي ، وعندما اعطوا النشاطات الانسانية شكل اعمال إلهية خلقوا ، بهذا التأويل ، الاتجاهات المختلفة التي تفعل فيها قدرة الآلهة فعلها . ومن عدد معين من هذه التأويلات ينبع عدد معين من الاعمال التي يتظاهر فيها هذا الاله او ذاك ، على ما هو كائن عليه . ولو تصفحنا الأشعار الهوميرية لما وجدنا فيها اي حدث بارز لا يكون ناشئا عن ارادة الآلهة او مساعدتها الفعلية . وتمثل هذه التأويلات رؤية الشاعر، تصوره ، معتقده بالذات ، سواء أفصح عنها باسمه الخاص ام وضعها على لسان اشخاصه من عرافين او أبطال . فمن الابيات الاولى في الإلياذة (النشيد الاول ، الابيات ٩ - ١٢) ، يؤول الشاعر الطاعون الذي فشا في معسكر الاغريق على انه نتيجة لغضب ابولون على اغاممنون الذي ما كان يريد ان يعطي انتشه لكريزيس (١٠) ، وفي موضع لاحق (النشيد الاول ، الابيات ٩٤ -

١٠٠. يعلن للاغريق التفسير نفسه على لسان كالشاس (١١) .  
 هاكم اخيرا ، بحسب ما جاء في آخر اناشيد الاوديسة  
 (النشيد الرابع والعشرون ، الايات ٤١ - ٦٣) كيف تمى آخيل  
 (بعد ان رافق هرمس اشباح الامراء الموتى نحو حقل البروق (١٢)  
 حيث التقوا باخيل وسائر الاباطال الذين حاربوا امام طروادة والذين  
 سينضم اليهم عما قريب اغاممنون نفسه) : « قاتل الاغريق طوال  
 النهار ، وعندما فصل زفس بين المتحاربين حملوا الى السفن  
 الجثمان النبيل ، وغسلوه والدموع تنهمر من عيون اكثرهم ،  
 ودهنوه بالشحم . وعلى حين فجأة انشق البحر عن صوت  
 إلهي ، وكاد الاخينيون (١٣) المذعورون يلقون بأنفسهم الى بطن  
 السفن لو لم يسكنهم نسطور (١٤) ، وهو شيخ طاعن في السن  
 واسع العلم ثبت فيما أنف سداد نصائحه » . وشرح لهم الحادث  
 بقوله : « انها الام التي تخرج من البحر مع الالهات البحريات  
 الخالدات لاستقبال ابنها المتوفسي » . ويدد التفسير خوف  
 الاخينيين الذين كانوا على قدر مرموق من الذكاء ، اذ باتوا يعلمون  
 الآن ما حقيقة الامر : فالانساني ، الام ، الام الحزينة على ابنها  
 استبقت قدومهم ؛ فهم لا يرون ولا يسمعون الا ما هم عليه كائنون ؛  
 وآخيل ابنها ، وهي في بحر من الحزن غارقة ؛ وعلى هذا النحو

- 
- ١١ - كالشاس : مراف اغريقي رافق اغاممنون في حصار طروادة ، وأمر  
 بتفحيط ابنته افيجينيا ، ونصح ببناء حصان طروادة . «م»  
 ١٢ - البروق : نبات ذو زهر ابيض يرمز الى الموت عند الاغريق . «م»  
 ١٣ - الاخينيون : اقدم أرومة اغريقية ، وقد أسسوا حضارة باعرة في  
 مطلع الالف الثاني قبل الميلاد ، واسقطوا طروادة بعد حصار دام عشر سنوات.  
 « م »  
 ١٤ - نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، والاكبر سنا بين الامراء اللدس  
 حاصروا طروادة . «م»

يلتفت اغاممنون نحو آخيل ويتابع سرد القصة واصفا الالم الذي نزل بساحة الجميع : «حolk تقف بنات شيخ البحر يزفرن بالاهات ويعولن ، وقد تدثرن باردية مبللة بالرحيق ؛ ويتعالي كذلك عويل ربات الشعر ، وقد اجتمعن سمعن ، متناوبات على الانشاد ، وكان انشادهن في غاية من الجمال والشجي ، فمما استطاع احد من الاخينيين ان يمسك دموعه » .

لكن الاوديسة تتضمن ظهورا إلهيا آخر استأثر على الدوام باهتمامي وفضولي . فاوليس يتعرض ، اثناء هيماته بين مشارق الارض ومفاربها (الاوديسة ، النشيد السابع ، الابيات ١٥٩ - ٢٠٠) ، للاهانة من قبل الفياسيين (١٥) ، لانه امتنع ، في العاب اوريالوس الحربية ، عن المشاركة في رمي القرص ؛ فبرد على هذه الاهانة بنظرات عابسة وكلمات قاسية ؛ ثم ينهض ويمسك بالقرص - اكبر الأقراص واثقلها جميعا - ويقذف به بعيدا الى ما وراء الهدف . ويعلم احد الفياسيين الموضع ويقول له : حتى الاعمى يمكنه ان يرى الحجر ؛ انظره هناك متميزا عن الاحجار الاخرى ومتقدما عليها ؛ وليس لك في هذه المباراة ان تخشى شيئا ؛ فلن يكون في استطاع اي فياسي ان يصل الى الهدف ذاته ، وكم بالاحرى ان يتجاوزه . بهذه الكلمات نطق ، لكن اوليسس (١٦) الالهي ، الذي تألم ما تألم ، اغتبط بمثوره في

---

١٥ - الفياسيون : شعب خرافي ورد ذكره في الاوديسة . وكانت نوسيكاً، التي استقبلت اوليس التائه ، ابنة ملكهم . «م»  
١٦ - اوليسس : باليونانية اوديسوس : ملك افريقي خرافي ، من أبطال حرب طروادة التي تميز فيها بطوره وحيلته . وهو الذي اقترح حيلة الحصان الخشبي . وعودته الى موطنه هي موضوع الاوديسة : فقد شاء له سوء طالع ان يتيه من شاطئ الى شاطئ ، فما وصل الى غايته الا بعد عشر سنوات ، حيث وجد كثرة من الطامحين في خلافة ، قتلهم . «م»

تلك المباراة على صديق يريد له الخير . ويؤول هوميروس تلك الكلمات الودبة والمشجعة التي صدرت من فاه رجل فياسي بانها الوسيلة التي اختارتها اثينا لتتجلى لاوليس .

### ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة

بوسع المرء ان يتساءل ايضا : ما هي **منتجات** هذا النشاط في الفن الكلاسيكي ، ما هي طبيعة الآلهة الجديدة للفن الاغريقي؟ ان خير ما يمكن ان ينبثنا بالطبيعة الاكثر عمومية لهذه الآلهة ، والاكثر كمالات في الوقت نفسه ، هي فرديتها المركزة ، وذلك بقدر ما ان هذه الفردية ، المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والاعمال والاحداث المنعزلة ، متصورة على انها واحدة في ذاتها. ومرتبطة بجميع قسماتها ومعالمها بمركز واحد .

ان ما يسترعي انتباهنا في هذه الآلهة هو ، اولا ، الفردية الروحية **الجهوية** ، المتجردة من ظاهر الخصوصيات المتعددة الاشكال للحياة اليومية البائسة ، ومن الجي شان الذي هو سمة مميزة للملاحقة اهداف متناهية لا تقع تحت عد ، والمركزة بكل طمانينة وثقة الى اساس واضح وازلي ، هو ذلك الذي توفره لها شموليتها وكونيتها . فيفضل ذلك لا غير تنبدي لنا الآلهة قوى غير قابلة للفناء ، يتظاهر عملها ، لا في اشياء خاصة او بالترابط مع ما هو خارجي عنه ، بل من خلال الاستقلال التام عن العالم الخارجي ، وعلى نحو ينم عن ثباته واكتفائه بذاته .

بيد ان هذه الآلهة ليست ، من الجهة الثانية ، محض تجريدات ، محض عموميات روحية ، او ما يسمى بالمثلى الكلية ، لكنها توجد بقوة ذاتها بصفتها **افرادا** ، وهي محبوبة بالتالسي



بالوضوح والدقة **والتميز** ، اذ لا فردية بلا تميز . وبالفعل ، وكما  
 يشنا اعلاه ، توجد ، حتى في اساس كل إله من الالهة الروحية ،  
 قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله وإياها ليؤلّفا جوهر اخلاقيا  
 محددا يعين لكل اله دائرة نشاط واضحة الحدود لتكون مضمارة  
 الموقوف عليه . اما التظاهرات الكثيرة التعدد لهذا النشاط  
 فتشكل - اذا ما ردت الى وحدتها البسيطة - الشخصية المميزة  
 لكل إله .

لكن تحديد حدود دائرة هذا النشاط لا يجوز القلو فيها ، في  
 المثال الحق ، الى درجة أحادية الجانب المتناهية للشخصية  
 المميزة : فالتماس مع الكل لا يجوز بحال من الاحوال ان ينقطع ،  
 كما لا يجوز بحال من الاحوال ان تغدو العودة الى الكل مستحيلة .  
 هكذا يتبدى كل إله ، وهو تلك الفردية **الالهية** ، وبالتالي  
**الكلية** ، ومع انه محبو بشخصية مميزة محددة ، يتبدى في الوقت  
 نفسه على انه **كل** في **الكل** ، ويختل نقطة الانتصاف بين الكلية  
 المحضة المطلقة وبين الخصوصية المجردة . وهذا ما يضي على  
 المثال الكلاسيكي الحقيقي الطمانينة اللامتناهية والسكون  
 اللامتناهي ، والفبطة البرينة من كل هم ، والحريسة التي لا  
 يعيقها عائق .

ان شخصية الاله ، الواضحة والمحددة في ذاتها ، ليست ،  
 بوصفها وجها من وجوه جمال الفن الكلاسيكي ، روحية فحسب:  
 بل هي تتبدى ايضا للعين والروح في شكل خارجي ، مرئي  
 جسمانيا .

هذا الجمال ، الذي ليس مضمونه الاوحد العناصر المقتبسة  
 من الطبيعة ومن العالم الحيواني ، في تشخيصهما الروحي ، بل  
 كذلك الروحي ذاته ، الروحي بما هو كذلك ، في كينونته - في -  
 الهنا المطابقة ، أقول : هذا الجمال لا يجوز ان يكون **مزمسا** الا  
 بصفة ثانوية ، ومن خلال صلته بالطبيعي ليس الا . والتعبير  
 الحقيقي عنه هو ذاك التمثل بالشكل الخارجي المطابق للروح ،

والروح وحده، على اعتبار ان المضمون الداخلي يحقق ذاته بذاته ان  
جاز القول ويشف من ذاته بتمامه من خلال ذلك الشكل .

من جهة أخرى يجب ان يعتمد الجمال الكلاسيكي ، فسي  
تأثيره ، عن الجليل . وبالفعل ، ان الاحساس بالجليل يتأتى عن  
العمومية المجردة التي تتصرف ، وهي المتجردة من كل تحدد ،  
بطريقة محض سلبية حيال كل ما هو خصوصي ، وبالتالي حيال  
كل تجسد . وبالمقابل يعين الجمال الكلاسيكي موقع الفردية  
الروحية في وسطها الطبيعي ويظهر الداخلية بواسطة عناصر  
مقتبسة من العالم الخارجي .

لهذه الاسباب ينبغي ان نعتقد الشكل الخارجي ، مثله مثل  
المضمون الروحي الذي يتحقق بواسطته ، من جميع الطوارئ  
والاعراض اللازمة للتعين الخارجي ، ومن كل تبعية للطبيعة ،  
ومن كل مرعية وكل تناف وكل حينية ، ومن كل اهتمام بما هو  
حسي صرف ، ليسمو بتحدده ، الذي يختلط مع تحدد الطابع  
الروحي للاله، نحو توافق حر مع الاشكال العامة للهيئة الانسانية .  
ومثل هذه الخارجية المطهرة ، التي زال منها كل ضعف وكل  
نسبية وكل اثر من خصوصية مجردة ، هي وحدها التي توائم  
الداخلية الروحية التي يفترض فيها ان تفوص فيها وتتجسد .

لكن بما ان الالهة ، المحبوة بطابع مميز محدد ، تندرج ايضا  
في عداد الكلي ، فمن الضروري ان يكون تظاهرها الخارجي هو  
ذاك الذي يمثل الروح المرتكز الى ذاته ، والمتمتع في الوقت نفسه  
بأمان وطمانينة كاملة في الشكل الذي يتلبسه .

لهذا نرى فردية الالهة العينية تنصف ، في المثال الكلاسيكي  
بحصر المعنى ، بذلك النبل وذلك السمو الروحي اللذين يعبران  
عن تنائي جميع تحديدات الوجود المتناهي ونواقصه ، على الرغم  
من تقمص هذه الفردية شكلا جسمانيا وحسيا . صحيح ان  
الكيونة - في - ذاتها الخالصة والتحرر المجرد من كل تحدد

كفيلان بأن يفضيا الى الجليل ، لكن بما ان المثال الكلاسيكي لا يوجد الا لذاته ولا يمثل سوى نمط كينونة الروح ، فان الجليل الذي ينطوي عليه هذا المثال ينصهر مع الجمال ويتحول مباشرة الى جمال . وهذا ما يسبغ بالضرورة على هيئة الالهة طابعا من العظمة ، طابع الجمال الكلاسيكي الجليل . ان هالة من الوفاء الازلي ومن الصفو الذي لا يرتقه مرتق تكلل جبين الالهة وتشع على كامل مظهرها .

وبفضل هذا الجمال تبدو الالهة وكأنها تهيمن على جسمانيتهما، وهذا ما يخلق تعارضا بين عظمتها الكلية القبطة ، التي هي كينونة - في - ذاتها روحية، وبين جمالها الذي هو جمال خارجي وجسماني . ويتبدى الروح غارقا بتمامه في شكله الخارجي ، ولكنه يتجاوز مع ذلك ليفوس في ذات نفسه . فلكانه إله خالد يمتزج بالبشر الفانين .

ان الالهة تهيمن ، بحريتها الجليلة وصفوها الروحي ، على الجانب الجسماني فيها هيمنة تامة كاملة بحيث ان اعضاءها ، على كمالها وجمالها ، تبدو لها ولا بد وكأنها شيء مضاف اليها اضافة وفائض عن الحاجة . ومع ذلك فان هيئتها كلها تبدو حية ونشطة ، تؤلف وماهيتها الروحية كلا واحدا ، ولا تقبل انفصالا عن هذه الماهية ، وليس فيها من تمييز البتة بين الاجزاء الصلبة والاجزاء الرخوة ، على اعتبار ان الروح لا يسمى الى الافلات من اسار الجسم والى السيطرة عليه ، بل يؤلف كلاهما كلا متكاملا وناجرا تشرّب فيه وتنتصب الكينونة - في - ذاتها الروحية بشقة وطمانيئة مرموقة .

لكن بقدر ما يكون التعارض الذي اشرنا اليه أعلاه موجودا - وهذا من دون ان يأخذ تظاهره شكسل تمييز وانقسام بين الروحية الداخلية وتعبيرها الخارجي - فان السليبي الذي ينطوي عليه التعارض المشار اليه يكون ، لهذا السبب بالذات ، محاشا

لكل غير القابل للقسمة ويعبر عن نفسه من خلاله . وهو يعبر عن نفسه بالتحديد بتلك المسحة من الكتابة التي لم تغب عن نظر المحبين بحساسية مرهفة والتي تنضج بها التماثيل القديمة ، بما فيها تلك التماثيل التي يشع جمالها الكامل بالفتنة والظرف . ان الصفو الالهي ليس هو ذاك الذي يتأتى من الفرح ، من البهجة ، من الاكتفاء ، كما ان سلام الابدية لا يمكن التعبير عنه بالانتماء التي يفتر عنها الشعور بالرضى والاحساس الممتع بالفراغ ورغد العيش . ان الرضى هو الشعور الذي يوفره لنا التوافق بين ذاتيتنا الفردية وبين الوضع الذي نحن فيه ، سواء اوجدنا هذا الوضع بانفسنا ام فرض نفسه علينا كمعطى . ونابليون ما افصح قط بقوة عن رضاه بمثل القوة التي كان يفصح بها عنه كلما نجح في تحقيق شيء يقابله العالم بأسره بالاستياء . وبالفعل ، ما الرضى الا الاستحسان الذي اقبل به ما انا كائن عليه ، واعمالى ومشاريعى وإنجازاتي ، وقد يؤدي الفلو فيه الى التباهي الذي لا مفر من ان يسقط فيه كل انسان يحسن تدبير امره مع الحياة بيسر كبير . بيد ان هذا الشعور والتعبير عنه ليسا مما تتصف به الآلهة النحتية الخالدة . فالجمال الحر والكمال لا يمكن ان يرضى بوجود متناه متعدد ، بل ان فرديته ، سواء امن جانب الروح ام من جانب الشكل ، لا تغادر ابدا مضمار الشمولية الحرة والروحانية الكافية ذاتها بلذاتها ، حتى وان تكن متميزة ومحددة في ذاتها . وانما بسبب هذه الشمولية اخذ على الآلهة الاغريقية برودها . لكنها ليست باردة الا بالنسبة اليها نحن الذين نحس حياتنا الداخلية ضمن حدود ضيقة تحجب عنها اللامتناهي ؛ لكننا لو نظرنا الى الآلهة الاغريقية في ذاتها لوجدناها تنفس حياة ودننا وسلاما صافيا هنيا ينعكس أثره في جسمها ولا يعبر الا عن التجرد عن الخصوصي والامبالاة بكل الاشياء القابلة لللمس والعزوف عن المظاهر الخارجية ، وهو عزوف لا يخاطله اي شعور بالخيبة او الكتابة ، ولكنه محض عزوف عن الاشياء الارضية

والزائلة ، ولوجدنا كذلك صفوها الروحي بحلق فوق الموت  
والقبر والزمن والخسائر وكل الأشياء السلبية التي يحيدها  
ويشلها بفعل عمقه بالذات . لكن كلما تثبت الوقار والحريسة  
الروحية في هيئة الآلهة ، تماظم التفارق بين عظمتها ، من جهة ،  
وبين تحدها وجسمانيتهما من الجهة الثانية . فلكان الآلهة الكلية  
الغبطة أحزنها ان تكون سعيدة وأن يكون لها جسم ؛ فنحن نقرأ  
في هيئتها المصير الذي ينتظرها ومآلها الذي سيحدد في خاتمة  
المطاف انحطاط الفن الكلاسيكي من خلال ابرازه ، على نحو فعلي  
ومتماظم باستمرار ، التناقض بين العظمة والخصوصية ، بين  
الروحية والوجود الحسي .

اما فيما يتعلق بالتمثيل الخارجي ، المطابق لمفهوم الفسفن  
الكلاسيكي هذا ، فقد سبق لنا ان قلنا جوهر ما ينبغي قوله في  
معرض تأملاتنا عن المثال بوجه عام . لذا يمكن لنا ان نكتفي هنا  
بان نضيف ان فردية الآلهة الروحيين ليست متصورة ، فسي  
المثال الكلاسيكي بحصر الكلام ، لا في علاقاتها مع ما هو خارجي  
او اجنبي بالنسبة اليها ، ولا من وجهة نظر المنازعات والصراعات  
التي تجد نفسها مرغمة على الخوض في غمارها بحكم خصوصيتها،  
بل هي متصورة في ذلك الانطواء الابدي على ذاتها ، في ذلك  
الطابع الاليم للسلام الالهي الذي تحدثنا عنه . اذن فما هو واضح  
ومتحدد في فردية الآلهة لا يتظاهر من خلال اهواء وعواطف  
خصوصية قد تخالج هذه الآلهة او تلك من خلال الاهداف  
المحددة التي قد تنشدها . بل ان الآلهة تجد نفسها منساقة الى  
التركز المحض في داخل ذواتها، بمنأى عن كل نزاع او مضاعفات،  
وبمعزل عن كل علاقة بما هو متناه وناشر . وهذا السكون  
الوطيد ، الذي ما هو بمتخشب ولا بارد ولا ميت ، هذا السكون  
التأملي والثابت يشكل ، بالنسبة الى الفن الكلاسيكي ، نمط  
التمثيل الاسمي والاكثر مطابقة . اذن فعندما تظهر الآلهة

الكلاسيكية في بعض الاوضاع والمواقف والأعمال ، فعلى هذه  
الآخرة ألا تكون من طبيعة مسببة للمنازعات ، بل يجب أن تدع  
الآلهة على سابق اطمئنانها وصفوها بجنتوحها هي نفسها السي  
المسالمة والوداعة . ولهذا فإن النحت هو ، من بين سائر الفنون،  
اصلحها لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته وهدوئه ، إذ  
يشف عن الالهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخصوصي  
لإله ما . والنحت الأقدم عهدا والأكثر صرامة هو ، بوجه خاص،  
الذي يبرز هذا الجانب من المثال ؛ وإنما في زمن لاحق فحسب  
شرع بإضفاء حركية درامية على الاوضاع والمواقف والأشخاص.  
أما الشعر فإنه يحمل الآلهة ، على العكس ، على التصرف والعمل،  
وبما أن العمل ينطوي على موقف سالب أزاء ما هو موجود ، فإنه  
يرجح بها في منازعات وصراعات . والسكون والهدوء اللذان  
يسبغهما فن النحت على الآلهة ، ما دام لما يتجاوز بعد حدود  
ميدانه الحقيقي ، لا يمكن أن يعبرا إلا بذلك الوقار وتلك الكتابة  
اللذين تحدثنا عنهما آنفا عن الموقف اللبسي للروح حيال  
الخصوصي .

## - ٢ -

### طور الآلهة الخصوصية

تحتل الالهية ، من حيث هي فردية تقع تحت الإدراك  
الحسي وتمثل في كينونتها - في - الهنا المباشرة ، ومن حيث  
هي بالتالي متحدة وخصوصية ، تحتل بالضرورة إلى كثرة من

الاشكال والبهئات . والشرك ملازم للفن الكلاسيكي لا يفارقه ، ومن العبث الذي لا طائل فيه ان يفو بعضهم الى تمثيل الاله الاوحد للجليل او للحلولية او للديانة المطلقة التي تتصور الله كشخصية روحية منفصلة على ذاتها ، في شكل جمال كلاسيكي . كما انه من العبث الذي لا يجدي فتى ان يعتقد بعضهم ان مضمون المعتقدات الدينية لدى اليهود والمسلمين والمسيحيين كان يمكن ان يتلقى ، كما لدى الاغريق ، اشكالا كلاسيكية يوحى بها الحدس المباشر .

## ١ - تعدد الآلهة الفردية

ينقسم الكون الالهي ، في الطور الذي نحن فيه ، الى عدد كبير من الآلهة الخصوصية ، وكل إله منها فرد في ذاته وبالقيااس الى سائر الآلهة . لكننا نخطئ فيما لو رأينا في هذه الفرديات محض تمثيلات مرموزة Allégorique لسمات وملكات عامة ، كأن نرى في ابولون ، على سبيل المثال ، إله المعرفة ، وفي زفرس إله السيادة ، الخ . بل على العكس من ذلك : زفرس هو ، مثله مثل ابولون ، إله المعرفة ، وتصور لنا الاومينيديات ابولون وهو يمنح حمايته لاورستس ، وهو ابن ملك حرضه بنفسه على النار والانتقام . والحق ان دائرة الآلهة الافريقية مؤلفة من عدد جم من الافراد ، ولكل فرد منهم طابعه المتحد والخصوصي ، وهو يمثل في الوقت نفسه كلية تشمل ، في ما تشمل ، صفات إله آخر . وكل هيئة خصوصية ، من حيث هي إلهية ، هي فسي الوقت نفسه الكل . وينجم عن ذلك غنى عظيم في الصفات والسمات بالنسبة الى الافراد الالهيين لدى الاغريق ؛ وبالرغم من ان غبطة هؤلاء الافراد تعود الى انطوائهم الروحي على ذواتهم والى

تنزههم عن تعدد أشكال الأشياء والظروف المباشرة والمتناهية - وهو تعدد يلهي ويشتت الانتباه - فانهم يملكون مع ذلك القدرة على مزاوله نشاطهم في مختلف الاتجاهات مهما تنوعت : فما هم بالخصوصي المجرد ، ولا بالكلي المجرد ، وانما هم الكلي الذي هو مصدر الخصوصي ومنبعه .

### ب - انعدام التصنيف الصارم

بالنظر الى طبيعة الفردية هذه ، وقف الشريك الاغريقي عاجزا عن انشاء وحدة كلية متماسكة . ويبدو للوهلة الاولى ان العدد الكبير من الالهة المجتمعين في الاولمب كان لا بد لهم ، كيما تكون خصوصيتهم واقعية ومضمونهم كلاسيكيا ، ان يعبروا فسي مجموعهم عن كلية الفكرة ، وأن يمثلوا مجمل قوى الطبيعة والروح ، وأن يحتل كل واحد منهم مكانه في نظام محدد متكامل، بحيث ينم عن لزومه وضرورته . لكن هذا المطلب يمكن ان يترد عليه بتحفظ وجيه : فقوى الروح وقوى الداخلية الروحية المطلقة بوجه عام قد تم اقصاؤها من ميدان الدين الكلاسيكي ، فكان من نتيجة ذلك ان تضاعف حجم المضمون الذي امكن للميتولوجيا الاغريقية ان تتبنى مظاهره الخصوصية وأن تجعلها في متناول الإدراك الحسي . أضف الى ذلك ان تعددية الاشكال الفردية استتبع تحديدا متنوعا حسب الظروف وغير خاضع بالتالي لتصنيف صارم للفوارق المفهومية ، لانه لا يسمح للالهة ان تنجم في تمين واحد اوحده . لكن الكلية التي يحيا فيها الالهة حياتهم الكلية القبطة تتنافى ، من جهة مقابلة ، مع الخصوصية، فينجم عن ذلك احتفاظ القوى الابدية بصفوها وهيمنتها على الوفاق البارد للمتناهي الذي كان من المحتم ، لولا التناقض المشار اليه ، ان يتلبس الوجه الالهية بحكم طابعها المحدود .



هكذا نجد انه وان تكن قوى العالم الرئيسية ، المؤلفة لوحدة الطبيعة والروح ، ممثلة في الميتولوجيا الاغريقية ، فان هذا المجموع لا يؤلف ، رغم الوهية الالهة العامة وفرديتها ، كلا متماسكا ولا يمكنه ان يمثل ، لان الالهة لن تعود في هذه الحال وجوها منفردة ، بل ستمسي محض كائنات مرموزة ، كما انها لن تعود في هذه الحال افرادا انسانيين ، بل ستمسي محض وجوه مجردة ، متناهية ، محدودة .

### ج - الطابع الاسمي لدائرة الالهة

لو امعنا النظر عن كتب في دائرة الالهة الاغريقية ، اي الالهة الرئيسية ، من منظور ما يشكل الجوهر الايسط لطابعها ، كما بُنيت النحت في شكل هو في آن واحد اكثر الاشكال عمومية واقربها الى العيانية الحسية ، للاحظنا بكل تأكيد ان الفوارق الاساسية بين الالهة ، وكذلك كلية كل إله منها ، تبقى محفوظة ومصانة بصورة عامة، ولكن دقة التنفيذ ، فيما يخص التفاصيل، مضى بها بالمقابل لصالح الجمال والفردية . هكذا نجد ان زفس، على سبيل المثال ، يظل ممسكا بين يديه بزمام سلطانه على سائر الالهة ، ولكن من دون ان ينتقص هذا السلطان من استقلال هذه الالهة ولو بقلامة ظفر . فصحیح انه رب السماء والبرق والرعد وقوة الطبيعة المنجبة ، لكنه يمثل ايضا وعلى الاختص ، وبمعزید من العمق ، قوة الدولة ونظام الاشياء الشرعي والقوة الانزامية للعقود والايمان وفرائض الضيافة ، وبالاختصار ، يمثل الروابط التي تكونها الجوهرية الانسانية ، العملية والاخلاقية ، وسلطان المعرفة والروح في آن واحد . ويمارس اخوته سلطانهم إما في

الخارج ، باتجاه البحر ، وإما تحته ، في العالم السفلي . فابولون يظهر بصفته إله المعرفة ، بصفته التعبير عن اهتمامات الروح وتمثيلها الجميل ، بصفته رب ربّ الوحي . «أعترف نفسك بنفسك» : هذا هو القول المنقوش في واجهة معبده في دلفي ، وهو بمثابة أمر أو وصية موجهة لا إلى نقاط الضعف والعيوب ، بل إلى ماهية الروح بالذات وإلى الفن وإلى كل وعي حقيقي . كذلك فإن الحيلة والكلام المعسول ، والتوسط بوجه عام ، ان كانت تنتمي ، بحكم العناصر الأخلاقية اللازمة لها ، إلى مستوى أقل ارتفاعاً ، فإنها تبقى مرتبطة أيضاً بالروح الذي ما كان ليكون كاملاً لولاها ، وتسم بميسمها في المقام الأول هرمس الذي من جملة مهامه الأخرى أن يرافق أرواح المتوفين إلى العالم السفلي . أما القوة الحربية فهي السمة الرئيسية لأريس (١٧) . وبالمقابل فإن هيفائستوس هو إله المهارة التقنية . أما الإلهام ، الذي يظل مشتغلاً على عنصر من الطبيعية ، والقوة الإلهامية الطبيعية للخمر والألعاب والعروض المسرحية ، الخ ، فهي من اختصاص ديونيسوس . وتقابل دائرة الإلهة الذكور هذه دائرة مماثلة من الإلهة الإناث . فجنون تمثل في المقام الأول رابطة الزواج الأخلاقية ؛ وكيرسيا علمت الزراعة وعممتها ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التي ترتبط بها : فقد علمتهم من جهة أولى أن يسهروا على حسن إثمار المنتجات الطبيعية التي تستهدف تلبية الحاجات الأكثر مباشرة ، وجملتهم من الجهة الثانية يكتشفون في الزراعة الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق . كذلك تمثل أثينا الاعتدال ، وهدوء التفكير ، والشرعية ، وقوة الحكمة ،

---

١٧ - أريس : إله الحرب عند الإغريق ، ابن زوس وهيرا ، وهو أحد الإلهة الإغريقية الرئيسية الاثني عشر . «م»

وقيمة المهارة التقنية والشجاعة ، وتجسد في عذريتها الحربية والمتبصرة في آن واحد الروح المعني للشعب والروح الحر والجوهري لمدينة أثينا التي تمثلها موضوعيا كقوة مهيمنة تستاهل تكرامة إلهية . أما ديانا بالمقابل ، وبخلاف ديانا إفسس ، فصفاتها الرئيسية الاستقلال الفيور الذي تدين به لعفتها المذرية ؛ فهي تحب الصيد وتجهل هدوء التفكير ؛ انها عذراء صارمة ترنو على الدوام الى الخارج . وتمثل افروديت ، مع أمور الجميل الذي تحول الى غلام غض العود بعد ان كان يمثل المارد القديم إيروس ، تمثل عاطفة الحب الانسانية والحب الجنسي ، الخ .

هذا هو المضمون الروحي للآلهة الفردية . أما فيما يتلصق بتمثيلها الخارجي ، فعلينا هنا ان نشير مرة اخرى الى النحت بوصفه الفن الاقدر على التعبير عن خصوصيات الآلهة هذه . لكن النحت ، بتميمه من الفردية في تعينها النوعي ، يعتمد عما كان قد اعطاه عظمتة المهيبة الاولى ، وان كان يجد مع ذلك ضريبا من التعويض في كونه يكثف تنوع الفردية وغناها في تعيين واحد ، هو ذاك الذي اسميناه **بالطابع المميز** ، وفي كونه يجعل هذا النوع وهذا الفن في متناول الادراك الحسي اذ يعطيها تعبيرا واضحا وبسيطا في آن معا ، اي يشبثهما في وجوه آلهة تمثل تعيينهما النهائي وذا الشمولية الخارجية . وآية ذلك ان التمثيل يبقى على الدوام ، من وجهة النظر الخارجية والواقعية ، لامتيعنا ، بينما يتعرض المضمون ، حتى في الشعر ، لعملية انشاء وصياغة تأخذ شكل قصص تروي مفامرات الآلهة وتقلبات مصائرهما . ومن هذه الزاوية يبدو النحت ، من جهة اولى ، فنا اكثر مثالية ، بينما يقوم ، من الجهة الثانية ، بتفريد طابع الآلهة اذ يؤنسها على نحو واضح متحدد وإذ يدفع على هذا النحو بنزعة التشبيه Anthropolomorphisme للمثال الكلاسيكي الى اقصى حدودها .

وتمائيل الاغريق ، بوصفها تمثيلا لهذا المثال ، في شكل مطابق في اسوأ الفروض لمضمونه الجوهرى ، هي بذاتها مثل ، اشكال خالدة ، تكفى ذاتها بذاتها ، وهي للجمال الكلاسيكي بمثابة مركزه التشكيلي وقاعدته ، وهذا مع ان الوجوه التي تمثلها هذه التماثيل تبدو وكأنها في سبيلها الى انجاز اعمال محددة او الى الخوض في غمار احداث خصوصية .

### - ٣ -

## الفردية الخصوصية للألهة

على ان الفردية وتمثيلها لا يمكن لهما الاكتفاء بخصوصية الطابع التي تظل خصوصية مجردة نسبيا . فالكوكب ينصاع لقانون بسيط للغاية ، يتحقق ملء التحقق في تظاهراته . وعالم الجماد لا يشتمل الا على عدد ضئيل للغاية من السمات المميزة ، بينما تكثر ، حتى في عالم النبات ، الاشكال الانتقالية والخلات والمسانخ . وبدى ان العضويات الحيوانية تنطوي على فروق واختلافات اكبر ايضا واكثر عددا ، وذلك من حيث الافعال وردود الافعال التي تقوم بينها وبين الوسط المحيط . لكن حين نصل الى عالم الروح ، يأخذنا الدهش ازاء التمدد اللامتناهي لاشكال تظاهراته الخارجية والداخلية . لكن بالنظر الى ان الشكال الكلاسيكي لا يكتفى بتمثيل الفردية المنطوية على ذاتها ، بل لا بد له ان يمثلها ايضا وهي قيد الحركة ، في علاقاتها مع ما ليس هي ، ومن خلال اعمالها وتأثيراتها في ما يحيط بها ، فان طابع الالهة لا

يمكن أن يتجمد في التعيين الذي لا يزال جوهريا في ذاته ، بل لا بد له ان يؤكد ذاته بخصوصيات اخرى تبعده عن هذا التعيين . وهذه الحركات المشرببة نحو الواقع الخارجي وما يرافقها من تنوع هي التي تضيف الى فردية كل إله سمات محددة ، وهي عينها السمات التي توائم الفردية الحية والتي بدونها لا يمكن تصور مثل هذه الفردية . لكن مثل هذا التفريد يفضي على السمات الخصوصية طابعا احتماليا معينا يبدو وكأنه يقطع صلتها ورباطها بعمومية المدلول الجوهري . ونتيجة ذلك يفدر الجانب الخصوصي في كل إله شيئا اختياريا ولا يعود يشكل في ظاهر الامر سوى سمة ثانوية ويعطي انطباعا بأنه مضاف اضافة .

#### ١ - مادة التفريد

السؤال الذي يطرح نفسه بهذه المناسبة هو معرفة المصدر الذي تأتى منه مادة هذا النمط من تظاهر الآلهة ، وكيف يتم تطور هذه الأخيرة نحو التخصص ؟ ففي حالة الفرد الإنساني الواقعي ، نجد ان شخصيته التي منها تنجم اعماله ، وان الأحداث التي يجد نفسه وقد زج في معمرتها ، وان المصير الذي اليه سيكون مآله ، انما تتحدد بالظروف الخارجية ، بتاريخ ولادته ، باستعداداته الفطرية ، بتأثير والديه ، بالتربية ، بالمحيط ، بروح العصر ، وبالاختصار ، بشبكة واسعة من الظروف النسبية ، الخارجية والداخلية . وتدخل هذه المادة كلها في عداد العالم الموضوعي ، وكثيرا ما تقوم بين سير حياة الافراد ، المكتوبة من وجهة النظر هذه ، اختلافات بالغة العمق . لكن غير هذه الحال حال الفرديات الالهية التي لا توجد في الواقع العيني ، والتي هي على العكس من ذلك من نتاج الخيال . ومن هنا قد يتراءى لنا

انه بوسعنا الاستنتاج بأن الشعراء والفنانين الذين يخلقون المثال باقتباسهم عناصره من معين روحهم الحر لا يخضعون هم أيضا الالفسف مخيلتهم الذاتي في اختيار المواد التي تفيدهم فسي رسم التفاصيل الخصوصية . لكن مثل هذا الاستنتاج لن يكون صائبا ، لان الفن الكلاسيكي ، كما تقدم بنا القول ، لم يتقدم نحو حالة المثال الحقيقي الا ردا على المقدمات التي تؤلف جزءا لا يتجزأ من دائرته . فمن هذه المقدمات تنبع الخصوصيات الخاصة التي يدين الالهة لها بفرديتهم الحية حقا . وقد سبق لنا ان اتينا بذكر الرئيسية من هذه المقدمات ، وما علينا الا ان نضيف التاملات التالية :

ان المصدر الاول ، الفني بالمواد ، الذي يفترف الفسفن الكلاسيكي من معينه ليكمل بتفاصيل خصوصية تفريد الالهة ، يتكون من الادبان الطبيعية الرمزية التي استخدمتها الميتولوجيا الاغريقية كاساس ، بعد ان ادخلت عليها بعض التحويلات . بيد ان اسباغ هذه السمات المقتبسة من الادبان الطبيعية على الالهة منظورا اليها كأفراد روحيين كان لا بد ان يجرى بالضرورة هذه الالهة من طابعها الرمزي ، اذ لم يعد في مقدورها الانطواء على مدلول مغاير لما الفرد كائن عليه او متجلب به . وعليه ، يفسدو المضمون الرمزي القديم مضمونا لذات إلهية ، وبما انه لا يمس من قريب او بعيد الجانب الجوهرى من الاله ، بل يطال فقط خصوصية ثانوية ، فان هذه المادة تسقط الى مرتبة قصة خارجية او عمل او حدث منسوب الى الاله في هذه الظروف المعينة او تلك . هكذا تعاود الظهور جميع التقاليد الرمزية للشعر الدينى القديم وتلبس ، بعد ان تحولت الى أعمال لذوات فردية ، شكل احداث ومغامرات انسانية يفترض فيها انها وقعت حقا للالهة ولم تخلق اختلاقا من قبل عصف المخيلة الشعرية . حين يروى هوميروس ، على سبيل المثال ، ان الالهة قصصدت الايوبيين الشجعان ونزلت في ضيافتهم وتلدزت بطيب ماكلهم طوال اتنى

عشر يوما ، فان هذه القصة ما كانت الا لتكون مبتذلة فيما لو كنا مكهرين على ان نرى فيها ابتكارا خالصا من لدن الشاعر . وكذلك الامر فيما يتعلق بقصة ولادة جوبيتر . فبمقتضى هذه القصة ، التهم كرونوس جميع الاولاد الذين اتجبههم ، فلما حملت زوجته ريا من جديد لم تجد بدا من التوجه الى كريت لتضغ زفس ، ثم عمدت الى استبداله بحجر غلفته بالجلد وقدمته الى كرونوس ليلتهمه مصورة له انه فعلا ابنه . وفي زمن لاحق ، تقيا كرونوس جميع الاولاد الذين التهمهم ، بمن فيهم البنات وبوسيدون . وهذه القصة لن تعدو ان تكون ضربا من العبث الذي لا طائل فيه لو كانت محض اختلاق ذاتي . لكننا نكتشف فيها بقايا من مدلولات رمزية ظهرت ، بعد ان فقدت طابعها الرمزي ، وكأنها محض أحداث خارجية . وبوسعنا ان نقول الشيء ذاته عن قصة كيريسيا وبروسبيرينا (١٨) . فالمدلول الرمزي لهذه القصة يكمن في اضمحلال حجب الحنطة ثم انتاشها . وبمقتضى الاسطورة ، قطعت بروسبيرينا ، فيما كانت تلاعب الزهور في الوادي ، نرجسة عيقة كان جلد واحد من جذورها قد اعطى مئة زهرة . وعلى حين بفتة زلزلت الارض ، وظهر بلوتون من باطنها ، واختطف بروسبيرينا واقتادها ، وقد تعالي بكأؤها ، في مركبته الذهبية الى العالم السفلي . وطافت كيريسيا ، وقد امضها الالم الاموي ، بأرجاء الارض بحثا ، بلا جدوى ، عن بنتها . لكن بروسبيرينا عادت في النهاية فظهرت مع ضوء النهار ؛ غير ان زفس كان قد وضع لظهورها هذا شرطا : فقد اشترط الا تكون قد ذاق طعم الآلهة . ولكن بما انها ، وبا للأسف ، قد اكلت رمانة في بساتين

---

١٨ - بروسبيرينا : إلهة الزراعة عند الرومان ، ملكة العالم السفلي ، ابنة جوبيتر وكيريسيا ، اختطفها بلوتون ، ملك العالم السفلي ، وتزوجها . ٢٥

الاليزيه (١٩) ، فما ابيح لها ان تظهر على الارض الا فيه فصلي الربيع والصيف فقط . هنا ايضا لم يحتفظ المدلول العام بشكله الرمزي ، بل حوّل الى حدث انساني لا يشف عن المعنى البدائي الا من بعيد ومن خلال تفاصيل خارجية . والالاقاب المطلقة على الآلهة لها هي الاخرى طابع رمزي ، لكنها بدلا من ان تمثل رموزا حقيقية ، ما عاد لها من غرض ، على العكس ، سوى ان تعطي الفردية وضوحا وتحلدا اكبر .

نمة مصدر آخر لخصوصيات الآلهة الواقعية ، وهو علاقاتها المحلية ، سواء افنما يتعلق باصل الافكار بصدد الآلهة ام فيمما يخص استيراد عبادتها او نشوءها ، ام فيمما يتصل اخيرا بالاماكن التي قدمت عبادة هذا الإله او ذاك على عبادة غيره من الآلهة .

وعلى الرغم من ان تمثيل المثل وجماله العام قد ارتفع الى ما فوق الشروط والخصوصيات المحلية ، وعلى الرغم من ان التفاصيل الخارجية ، المتنوعة المصادر ، قد انصهرت ، بفضل الميول التعميمية للخيال الفني ، في وحدة كلية مطابقة للمدلول الجوهري ، فان السمات الخصوصية والالوان المحلية تعاود مع ذلك ظهورها ، ولو بهدف اضافة المزيد من الوضوح الخارجي على الفردية ، متى ما اراد النحت تمثيل إله من الآلهة في علاقاته بشروط وظروف خصوصية . هكذا ينقل لنا بوزانياس جملة من التمثيلات والمصورات واللوحات والاساطير ذات الطابع المحلي كان قد شاهدها في المعابد والاماكن العامة وخزائن الهياكل والاماكن التي وقعت فيها احداث على قدر من الاهمية . كذلك تستخدم الاساطير الاغريقية ماثورات مقتبسة من الخارج ، من بلسدان اجنبية ، الى جانب ماثورات من اصل اغريقي ، علما بان كل ماثور من هذه الماثورات وكل بلد من هذه البلدان يمت بصلة الى تاريخ



الدول ونشوتها وتأسيسها ، عن طريق الاسيطان في المقام الاول . لكن بالنظر الى ان جميع هذه الموضوعات الخاصة بالمنصهرة في عمومية الآلهة ، قد تجردت بالنسبة الينا من مدلولها البدائي ، فان القصص التي تتصل بها تبدو لنا حشوا عابداً الاهمية . هكذا نجد اسخيلوس ، في مسرحيته عن **بروميشيوس**، يروي ، على نحو فج وعابر كالنحوثة الحجرية ، قصة هيمان ايو (٢٠) على وجهها في مشارق الارض ومقاربها ، من دون ان يعطيها ، في ظاهر الامر ، مدلولاً اخلاقياً او تاريخياً او طبيعياً . وكذلك الحال فيما يتعلق ببرسيوس (٢١) وديونيسوس ، الخ ، وبخاصة زفس ومرضعاته وخياناته لهرا التي ما تورع عن ربطها من قدميها الى سندان وتركها تتأرجح بين السماء والارض . وتحتوي القصص المتعلقة بهرقل على عدد غفير من التفاصيل التصويرية ، الانسانية الخالصة ، ذات الصلة باحداث واعمال عارضة واهواء عابرة وحوادث فاجعة وغير ذلك من الوقائع المماثلة .

تشتمل القوى الخالدة للفن الكلاسيكي ، علاوة على ذلك ، على الجواهر العامة في شكل واقعي هو شكل حياة الانسان الاغريقي ونشاطاته في بداية وجوده القومي ، أي في عهد يرجع الى الازمان البطولية التي يتحدث عنها المأثور والتي لا تزال مخلفات خاصة كثيرة منها تقترب بالآلهة الاغريقية . بوسعنا اذن ان نقول ان الكثير من السمات والتفاصيل التي تتضمنها القصص

---

٢٠ - ايو : في الميثولوجيا الاغريقية : ابنة ايناخوس ، احبها زفس ومنحها الى مجلة وانام ارغوس حارسا عليها . «م»  
٢١ - برسيوس : بطل اغريقي ، ابن زفس ودانيه ، قطع راس ميدوزا ولزوج اندروميذا وصار ملك تيرنيا واسس ميقينيا . «م»

التصويرية المتعلقة بالآلهة ترجع بكل تأكيد الى افراد تاريخيين ، الى ابطال ، الى جماعات ائنية قديمة ، الى ظاهرات وحوادث طبيعية ، الى معارك وحروب وما الى ذلك من الاحداث المشابهة . وبما ان نقطة انطلاق الدولة هي الاسرة وتمايز الجماعات الاثنية ، فقد كان للاغريق ايضا آلهة امرهم وآلهة مساكنهم وآلهة قبايلهم ، ناهيك عن الآلهة الحامية للدول والمدن . وإزاء مثل هذه العناصر التاريخية التي تدخل في تركيب الاساطير الاغريقية ، خيل لبعض الباحثين ان في مستطاعهم التوكيد بان اصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط الى وقائع تاريخية والى تاليه الابطال والملوك الغابرين ، الخ . وهذه نظرة مستساغة ، لكنها تبسيطية ، وقد تبناها مؤخرا هينه Heyne . كذلك زعم مؤلف فرنسي ، هو نيقولا فريرييه Fréret ، ان الحروب التي نشبت بين الآلهة نشأت عن الاختلافات التي البت مختلف طوائف الكهنة بعضها على بعض . وان يكن مثل العناصر التاريخية امرا واقعا لا جدال فيه ، وان صح ان بعض القبائل افلحت في تغليب تصوراتها عن الالهة على تصورات غيرها من القبائل وأن بعض الاماكن قدمت السمات اللازمة لتفريد الآلهة ، فهذا لا يدل شيئا في وجوب البحث عن اصل الآلهة الحقيقي ، لا في هذه العناصر التاريخية ، وانما في القوى الروحية للحياة ، لان الآلهة انما بهذه الصفة قد جرى تصورها ، بينما لم يكن من دور للعناصر الاختبارية والتاريخية والمحلية التي اشتملت عليها سوى اسباغ اكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على فردية كل إله .

لكن ثمة اكثر من ذلك . فنظرا الى ان الاله يفدو موضوع التمثل البشري ، ويتلبس ، بفضل النحت على الاخضر ، شكلا جسمانيا وواقعا يوقره الانسان بالطقوس العبادية ، فان الجانب الاختباري والاحتمالي يقتني ، بنتيجة ذلك ، بمسواد جديدة . فنوع الحيوانات او الفاكهة التي تقدم اضحية لكل إله ، والملابس التي يرتديها الكهنة والعباد ، والنظام الذي تؤدي به شعائس

العبادة ، كل ذلك يقدم عددا جما من السمات والتفاصيل الأكثر تنوعا . وبالفعل ، ينطوي كل فعل من هذه الافعال على قدر هائل من المظاهر والجوانب الخارجية التي قد تبدو ، اذا ما اخذناها بحد ذاتها ، عرضية وقابلة بالتالي لان تكون غير ما كانت عليه . لكن بالنظر الى ان هذه الافعال كانت افعالا مقدسة ، فما كان يمكن ولا كان يجوز ان تكون عسفية او متبدلة او قابلة لاكتساب مدلول رمزي . وهذا ينطبق على لون الملابس ، ولون النبيذ متى ما كان الامر يتعلق بباخوس ، وبجلد الجحور الذي كان يغطى به اولئك الذين يراد اطلاعهم على الاسرار ، وعلى ملابس الالهة ورموزها ، وعلى قوس ابولون للدلفي ، وعلى السوط والعصا وغير ذلك من التفاصيل الخارجية التي لا تقع تحت عد . لكن بفعل قوة المادة لا يلبث المرء ان يعتبر جميع هذه الاشياء وكأنها موجودة منذ الازل ، وكأنها جزء لا يتجزأ من العبادة ، وكان لا حاجة بها الى التفسير . لقد كانت اشياء بديهية ، وما كان اصلها يشير اهتمام احد . ونحن وحدنا الذين نحاول ان نجد لها مدلولات عميقة وعلميا ، بينما لم تكن بالنسبة الى اهل ذلك الزمان سوى تفاصيل خارجية بحتة وافعال وحركات يؤدونها لانهم يجدون لها فائدة مباشرة ، طلبا للتلهي والتسلي والتمتع بالحاضر ، او بداعي الورع والتقوى ، لانه هكذا جرت العادة والعرف ولانه هكذا يفعل الآخرون . فحين يقوم الشبان عندنا باشغال النار صيفا في عيد القديس يوحنا ، على سبيل المثال ، او يشبون ويقفزون ، الخ ، فانما يفعلون ذلك امتثالا لمعادن خارجية بحتة ، لا يقع مدلولها الحقيقي في متناول ادراكهم مثلما كان يقسع في متناول ادراك الفتيان والفتيات الاغريق مدلول الرقصات المعقدة التي كانت حركاتها تحاكي حركات الافلاك التي تؤلف ، بتصالبها ، متاهات حقيقية لا مخرج من تيهها . فالمرء لا يرقص ليفكر بما يفعله ، بل يتركز كل اهتمامه على الرقص بما هو كذلك وعلى ما ينطوي عليه

من حركات احتفائية جميلة ومبهجة . أما كل المدلول الذي كان يؤلف الأساس البدائي والذي كان التعبير الحسي عنه ذا طبيعة رمزية فإنه يقدو تمثيلا يتوجه الى الخيال وحده ، تحظى تفاصيله باعجابنا كتفاصيل حكاية ، او كما في القصص التاريخية بسبب ما ننسج به من متعة لقدرتنا على تعيين مكانها بصورة واضحة محددة في المكان والزمان . وكل ما بوسعنا ان نقوله هو : « هذا ما حصل » ، او « يظهر ان ، يحكى ان » ، الخ . اذن فاقصى ما يمكن ان يفري الفن هو ان يفصل عن هذه المواد التسي امست اختبارية ما من شأنه ان يجعل الآلهة في متناول ادراكنا الحسي ، من حيث هم افراد عينيون واحياء ، وان يذكرونا ، ولو على نحو مبهم ، بالمدلول الاعمق للمواد المشار اليها .

هذا الجانب الاختباري هو ما يخضعه الخيال لصياغة جديدة تضفي على الآلهة الاغريقية سحر الانسانية الحية ، اذ تجعل ما لم يكن الى الان الا جوهريا وقويا يستتب من جديد في الراهنية الفردية التي تتألف ، بصورة عامة وفي آن واحد ، مما هو حقيقي في ذاته ومما هو خارجي وعرضي ، وإذ تختزل الجانب اللامتعين من تمثيل الآلهة وتفني هذا التمثيل بمواد اختبارية . وليس للقصص الخصوصية والسمات الطبيعية الخصوصية من قيمة اخرى غير تلك التي عزوناها اليها لتونا ، لان ما كان في بادئ الامر ذا مدلول رمزي لم يعد له من هدف غير استكمال فردية الآلهة من خلال انسنتها وإعطائها وضوحا وتحديدا حسيا الى اقصى حد مستطاع . وللحصول على هذه النتيجة كان يكفي ان تضاف الى فردية الآلهة تلك العناصر ، غير ذات الصفة الالهية في مضمونها وتظاهراتها ، والتي تمثل كل ما هو اعتباطي وعرضي في الفرد العيني . صحيح ان النحت ، الذي يفترض فيه ان يضع في متناول ادراكنا الحسي المثل بكل صفاتها ونقاها ، مرغم على تمثيل السمات والتعابير باعتبارها سمات الاجسام الحية وتعابيرها ، لكنه سيفعل ذلك من دون ما غلو وتطرف في التفريد

الخارجي . فهو سيمثل ، على سبيل المثال ، كل إله بزينة رأس مغايرة لزينة رأس الآلهة الأخرى ، ولن تقتصر الفوارق على زينة الرأس التي تمكننا من تمييز أبولون من زفس ، وفيثوس من ديانا ، إلخ ، بل ستطال أيضا السلاح والأساور والشرائط وغير ذلك من التفاصيل والزخارف الخارجية الصرف .

ثمة مصدر آخر تستمد منه الآلهة العناصر التي تسهم في إعطائها فردية واضحة متحددة ، ويتمثل بعلاقاتها مع العالم المعني ، ومختلف المظاهر الطبيعية ، وأعمال الحياة الإنسانية وأحداثها . وكما رأينا الفردية الروحية ترتبط ، سواء أبطيعتها العامة أم بخصوصياتها ، بعناصر طبيعية وبنشاطات إنسانية رمزية مؤولة ، فإنها تبقى كذلك ، بقدر ما تمثل فردا روحيا موجودا في ذاته ، على اتصال وعلاقات حية بالطبيعة والحياة الإنسانية . وهنا - كما كنا رأينا - يطلق الشاعر العنان لخياله ليبتكر شتى القصص عن الآلهة وسجايها وآثرها . والعمل الفني المحض يكمن ، في هذا الطور ، في تمثيل الآلهة وهي تقوم بأعمال إنسانية ، وفي تدوير تفاصيل الأحداث وصهرها في كلية الإلهي ، وفي ربط خصوصيات الحياة الإنسانية بالكلية الإلهية . ونحن نفعل الشيء نفسه حين نقول على سبيل المثال - وأن أعطينا هذه الكلمات معنى مغايرا - أن هذا القدر أو ذاك إنما هو من قضاء الله . وقد كان الإغريقي يلوذ بحمي إلهته على صعيد الواقع الجاري كلما واجه في حياته تعقيدات ، مع كل ما يرتبط بها من مخاوف وآمال . ونخص بالذكر أولا الحوادث الخارجية التي كان الكهنة يرون فيها **فلا** والتي كانوا يؤولونها في علاقاتها بالغايات والأوضاع الإنسانية . لكن في حال وقوع مصائب وفواجع ، كان على الكهنة أن يبحثوا عن علتها وسببها ، وأن يتعرفوا غضب الآلهة ومشيتها ، وأن يدلوا على الوسائل القمينة بتسكين غضبها واستردار عطفها . وكان الشعراء يذهبون إلى أبعد من ذلك في تأويلاتهم ، إذ يعززون

الى الالهة والى تدخلها الفعال ، كل الجانب الحماسي ، الجوهرى والعام ، وكل القوة المحركة التي تنطوي عليها القرارات والاعمال الانسانية ؛ فكانوا يقولون ان الالهة هي التي تتخذ من البشر مطية لتحقيق مقاصدها وقراراتها وارادتها . وكانت مادة هذه التاويلات الشعرية تقتبس من ظروف الحياة الجارية ، وكانت مهمة الشاعر تقتصر على اكتشاف الاله الذي يعبر عن نفسه او يفصح عن نشاطه في هذا الحدث المحدد او ذاك . هكذا يكون الشعر قد اسهم الى حد كبير في مضاعفة القصص الخصوصية المتعلقة بالالهة ومآثرها . وسوف نذكر في هذا الصدد ببعض الامثلة التي سبق لنا الاستشهاد بها ، عند دراستنا للملاقات بين القوى العامة والافراد البشريين الفاعلين .

يمثل هوميروس آخيل على انه اشجع من وقف من الاغريق امام طروادة . ويعبر عن شجاعة آخيل التي لا تضاهى هذه بقوله انه كان منيعا على الاذى ومعصوما من الانجراح في جسمه كله ، عدا عرقوبه ، لان امه امسكته من عرقوبه حين قطسته فسي الستيكس (٢٢) . وهذه القصة هي من نتاج خيال الشاعر الذي يؤول هنا واقعة خارجية . لكننا نخطيء لو افترضنا ان القدماء كانوا يصدقون مثل هذه الواقعة كما نصدق نحن اليوم ادراكا حسيا خارجيا . وفرضية كهذه تعني التسليم بان هوميروس وسائر الاغريق ، وكذلك الاسكندر الذي كان يجب باخيسل ويحسده على انه وجد في هوميروس شاعرا يتغنى بمجده ، كانوا اناسا بسطاء ومحدودين ، على نحو ما يفعل آدلونغ ، على سبيل المثال ، حين يقول ان آخيل لم يكن له من فضل في شجاعته ما دام يعلم انه ممتنع على الاذى . فشجاعة آخيل الحقيقية لا تتأثر

---

٢٢ - الستيكس : نهر العالم السفلي ومملكة الموت عند الاغريق ، يلف حولها سبع مرات ، ومن غطس في مياهه كتبت له النجاة ضد كل اذى . «م»

بذلك البتة ، لانه كان يعلم انه سيموت في مقتبل العمر وما كان مع ذلك يتحاشى الاخطار قط . وتصف اناشيد **النيبلونج**ن موقفا مماثلا وان بطريقة مغايرة تماما . فسيغفريد ، الرجل الجاسيء الجلد ، كان هو الآخر ممتنعا على الاذى ، لكنه كان يعتمر فسي الوقت نفسه خوذة تجعله لامنظورا . وحين يؤازر ، وهو غير منظور ، الملك غونتر في قتاله ضد برونهالك ، فانما يتمتع بمزية يدين بها للسحر الفج والهمجي ، وهذا ما لا يساعدنا على تكوين فكرة رقيقة عن شجاعة سيفغريد والملك غونتر على حد سواء . صحيح ان الآلهة لدى هوميروس تتدخل في كثير من الاحيان لصالح هذا البطل او ذاك ، لكنها لا تمثل سوى الجانب الكلي من الانسان ، بوصفه الفرد الفاعل ، ومن الاعمال التي بنجزها ، لكن على الانسان نفسه ان يبذل كل ما اوتي من قوة وطاقة لينجز ما عليه انجازه . ولولا ذلك لكان امكن للآلهة ، سواء بسواء ، ان تساعد الاغريق عن طريق امانتها جميع الطرواديين في المعارك . والحال ان هوميروس حين يصف المعركة الرئيسية يتكلم على العكس بتفصيل وإسهاب عن المعارك الفردية ؛ وأرى لا يتدخل شخصا الا حينما تفدو المعركة عامة وتتواجه في ساحتها جموع غفيرة وجيوش تدب في اوصالها شجاعة جماعية ، وعندئذ تحارب الآلهة بعضها بعضا . ورواية هوميروس للمعارك لا تستمد جمالها وسحرها من التوسيع الشعري للواقع فحسب ، بل كذلك من حقيقة اعمق تتمثل في ان هوميروس اذا كان يرى في الاعمال المنفردة والخصوصية تظاهرات فردية لهؤلاء الأبطال او اولئك فانه يعزو بالمقابل الاعمال الجماعية والعامة الى تدخل القوى والطاقات العامة . وفي مناسبة أخرى يحمل هوميروس ابولون على التدخل قتل باتروكلس (٢٣) الذي يحمل اسلحة أخيل الذي لا يقهر

---

٢٣ - باتروكلس : في الميثولوجيا الاغريقية ، بطل اغريقي ، صديق أخيل =

(الأياذة ، النشيد السادس عشر ، الإبيات ٧٨٣ - ٨٤٩) .  
فباتروكلس يهجم ثلاث مرات على جموع الطرواديين ، وكأنه  
أريس بشخصه ، ويقتل منهم في كل هجمة تسعة رجال . وحينما  
يتأهب للهجوم للمرة الرابعة ، يتقدم نحوه الإله ، وقد تدنر بالليل  
الداجي ، ويضربه في ظهره وعلى كتفيه ، وينتزع منه الخوذة ،  
ويدحرجه أرضا فتصلحه حوافر الخيل وتنتطح قلنسوته بالدماء  
والتراب ، وهذا ما لم يكن أحد ليصدقه . وعلى هذا المتوال يحطم  
الرمح الحديدي الذي يمسك به البطل بين يديه ، ويجعل مجنه  
يفلت منه ، بل يحل دوعه أيضا . ومن المؤكد أننا نستطيع أن  
نرى في تدخل أبولون هذا تفسيرا شعريا للتعب الذي استولى ،  
كماوت الطبيعي ، على باتروكلس في الهجوم الرابع ، وفي وطيس  
المعركة الحامي . وإنما في تلك اللحظة المحددة بات في أمكان  
أيفوربس أن يفرز رمحه في ظهر باتروكلس ، بين كتفيه ؛ وببذل  
باتروكلس مجهودا آخرًا لينسحب من أرض المعركة ، لكن هكتور  
يلحق به ويدق رمحه في بطنه . ويتباهى هكتور بانتصاره ويسخر  
من المتهور ، لكن باتروكلس يجيبه بصوت لا يكاد يسمع : لقد تمكن  
زفس وأبولون مني ، ولكن بلا مشقة ، لأنهما جرداني من سلاح  
كتفي ، ولقد كان يسعني أن أجندل برمحي عشرين رجلا مثلك ،  
لكن القدر المشؤوم وأبولون قتلاني ، وأنت يا أيفوربس ستكون  
ضحيتهما الثانية ، وأنت يا هكتور ضحيتهما الثالثة . هنا أيضا  
يفيد ظهور الإلهة في تفسير واقع أن باتروكلس يلقي مصرعه ، رغم

---

== ومراقته إلى حرب طروادة . وحينما يرفض أخيل ، غيظا من اغاممنون ، أن  
يقاتل وينسحب إلى خيمته ، يرتدي باتروكلس درعه وينقض على الطرواديين ،  
ويلقى مصرعه على يد هكتور ، فيعود أخيل إلى صفوف الأفريق لينار له وليقتل  
بدوره هكتور . «٥»



الحماية التي كان يوفرها له سلاح أخيل ، وقد نال منه التنبؤ والنشوة . وهذه ليست محض خرافة باطلة او سطحة من سطحات الخيال . وما كان الامر الا ليكون لغوا عابثا واختلافا باطلا من قبل ذهن نشري ومتعلق بالخرافات فيما لو عزي تدخل ابولون الى رغبته في النيل من مجد هكتور والحط من قدره وفيما لو افترض بان كل الدور الذي لعبه ابولون في هذه القضية لم يكن دورا يليق به وبمقامه . وبالفعل ، ان تأويل كهذا لا يقيم من اعتبار الا لقوة الاله . والحال انه في كل مرة يفسر فيها هوميروس هذه الاحداث او تلك بتدخل مماثل من قبل الآلهة ، نراه يتصور هذه الآلهة محايدة للبشر انفسهم ، وكأنها قسوة احوالهم وقراراتهم ، او كأنها ايضا قوة الوضع الذي هم فيه ، قوة ما يحدث للانسان وعلة ما يقع له بحكم الوضع الذي يكون فيه في هذه اللحظة المحددة او تلك . وحين يقترب ظهور الآلهة بذكر وقائع خارجية تماما ، اختيارية صرف ، فهي في اكثر الاحيان سمات وتفصيل مسلية ، نظير ما يفعل هوميروس حين يصور هيفائستوس الاعرج ، على سبيل المثال ، في دور نديم في وليمة الآلهة . وبصورة عامة ، لا يكثر هوميروس كثيرا لمسألة معرفة ما اذا كانت الوقائع التي يرويها مطابقة او غير مطابقة للواقع ، وهل لها ام لا اساس من الحقيقة . فتارة يتدخل آلهته ، وطورا لا يظهرون اي نشاط . وقد كان الاغريق يعلمون ان الشعراء هم الذين يقفون وراء هذه الظاهرات كلها وهذه التظاهرات والظهورات جميعها ، وان كانوا يصدقونها فانما بسبب مضمونها الروحي فحسب ، بسبب ذلك الروحي الذي هو ملازم للانسان والسذي يشكل في الوقت نفسه ما هو كلي وعام في الاحداث العينية والموضوعية ، وما هو القوة الفاعلة والحركة لها فعلا . ولهذا الاسباب جميعا لا حاجة بالانسان الى ان يكون من المؤمنين بالخرافات والمعتقدات الباطلة حتى يستمتع بالتمثيل الشعري للآلهة .

## ب - الحفاظ على الأساس الأخلاقي

هذا هو الطابع العام للمثال الكلاسيكي الذي سنعاين عن كُتب  
تفتحها اللاحق في معرض دراستنا للفنون الخصوصية . وجلّ  
ما يسمنا هنا هو ان نضيف فقط الملاحظة التالية : ان الالهة  
والبشر في الفن الكلاسيكي يجب ان يدلّوا ، حتى في انشاء  
توجههم نحو الخصوصي والخارجي ، على انهم لم يفقدوا الاتصال  
مع الأساس الأخلاقي . فليس ثمة من انفصال بعد بين ذاتيتهم  
وبين المضمون الجوهري لقوتهم . وكما ان الطبيعي يبقى ، في  
الفن الإفريقي ، في حالة تساوق وانسجام مع الروحي ويكون تابعا  
للداخلية رغم كونه منصرفا مطابقا ، كذلك يكون التماهي تاما بين  
الداخلية الذاتية الانسانية وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أي  
المضمون الأساسي للخير المعنوي وللحق . ومن هذا المنظور لا  
يعرف المثال الكلاسيكي لا الانفصال بين الداخلية والشكل  
الخارجي ، ولا تمزق الذاتي الذي يتلبس طابعا عسفيا ويتفرع في  
اتجاهين متباينين : الفايات والأهواء من جهة ، والكلية المجردة  
من الجهة الأخرى . اذن فالجوهري مطالب هنا أيضا بأن يشكل  
أساس الشخصيات ، والفن الكلاسيكي يقضي عنه الشر والخطيئة  
والخبث المميز للدائية المنطوية على ذاتها ؛ بيد ان ما يبقى غريبا  
عن هذا الفن هو ، بوجه خاص ، القسوة والفظاظة والدناءة  
والشناعة والفظائع التي تحتل مكانا بالغ الأهمية في الفس  
الرومانسي . صحيح انه يعرض لانظارنا عددا كبيرا من الجرائم،  
وفي المقام الأول جرائم قتل الأب والتعديت على حرمة الحب  
العائلي والتقوى ، لكنه لا يقدم لنا هذه الجرائم والتعديتات  
باعتبارها مجرد فظائع كما لا يفسرها لنا (على نحو ما درجت  
العادة عندنا منذ زمن غير بعيد) على انها عاقبة القدر الفاسم  
واللاعقلاني ، ملبسا اياها ظاهرا كاذبا من الضرورة ؛ بل يمثل

على الدوام الجرائم التي يقتربها البشر ، بناء على أوامر الآلهة او باستحسان منها في كثير من الاحيان ، وكأنها تحمل في ذاتها تبريرها الذاتي .

### ج - التطور نحو الفرف والفتنة

رأينا التمثل العام للآلهة الكلاسيكية يتعد وينأى أكثر فأكثر ، بالرغم من ذلك الأساس الجوهرى ، عن هدوء المثال وصفوه ، ليمتاز مع تعدد أشكال المظاهر الفردية والخارجية ، وليولي المزيد من الاهتمام لتفاصيل الأحداث والأعمال ، وليضفي عليها طابعا إنسانيا متعاطفا . وينتججة هذا التطور يتجه الفن 'الكلاسيكي' ، في نهاية المطاف ، نحو تخصيص الفردية الاحتمالية ، بإسباغها عليها شكلا **لطيفا** ، جذابا . وبالفعل ، ان الشعور باللطافة هو ذاك الذي يخالفنا حيال ظاهرة متفردة ، خاصة ، من مظاهر العالم الخارجى ، ظاهرة مصوغة في تفاصيلها كافة ، وعن طريقها لا يعود العمل الفنى يتوجه فقط الى الداخلية الجوهرية لن يتأمل هذا العمل ، بل كذلك ، وبالقدر نفسه ، الى ذاتيته المتناهية . وبالفعل ، كلما اكتسب العمل الفنى عينه طابعا متناهيا ، توفقت أكثر فأكثر صلاته بالذات المتناهية التي تلتقي ذاتها كما هسى - وهذا ما يهجهها - فى العمل الذى أبدعه الفنان . ويتحول وقار الآلهة الى ظرف ودمالة ، وهذان ، بدل ان يهزا الإنسان ويسموا به فوق خصوصيته ، يقيانه كما هو ، ولا يكون لهما من مطمح غير ان يفوزا بإعجابه . وكما ان الخيال اذا ما استحوذ على التمثيلات الدنبية وأعاد صياغتها بحرية ، مهنديا بهادى مثال من الجمال ، يعكف بصورة عامة على اقضاء وقار الورع والتقوى جانباً وبالتدرج ، وهذا ما يستتبع فساد الدين بما هو كذلك ،

كذلك فان اللطيف والجذاب يدخلان على الفن ، كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفن لهما في تمثيلاته ، عنصر فساد وبعجـلان بانحلاله . وبالفعل ، لا يفيد اللطيف في الاعلاء من قدر الجوهري، او في تعظيم اهمية الالهة وشموليتها ، بل يفيد فقط في إبراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والداخلية الذاتية التي تغدو وحدها من الان فصاعدا معقد الاهتمام ومثار الرضى . وهكذا كلما غدا ظرف المواضيع المثلة هو العنصر الراجع الكفة فسي الجميل ، ازدادت عمقا الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلبي والشمولي وتعاظم الابتعاد عن المضمون العميق ، مع انه المصدر الوحيد للرضى الحقيقي والمحض .

بهذا الانتقال الى الخارجية والى الوضوح المفصل في تمثل اشكال الالهة يرتبط الانتقال الى شكل فني آخر . فالخارجية تنطوي على وفرة هائلة من الاشكال والمظاهر المتناهية بحيث انه ما ان تزول الحواجز التي كانت تصدر عن الفن هجمتها ، حتى تتألب جميع هذه الاشكال وهذه المظاهر على الفكرة الداخلية وشموليتها وحقيقتها ، وحتى تؤلب الفكرة ذاتها على واقعها الذي كف عن ان يكون مطابقا لها .

## الفصل الثالث

### انحلال الفن الكلاسيكي

كانت الآلهة الكلاسيكية تحمل في ذاتها بدور انحطاطها ،  
و حين كشف تطور الفن للوعي الميوب التي كانت ملازمة لها واماط  
اللائم عنها وجعلها ظاهرة للعيان ، استتبع هذا الانحطاط انحلال  
المثال الكلاسيكي . وقد رأينا ان مبدا هذا المثال يتألف من الفردية  
الروحية التي تجد تعبيرها المطابق بقدر او بآخر في الواقسع  
الحسي ، في أشكال مباشرة وجسمانية . لكن هذه الفردية ، كما  
رأينا ايضا ، انفصمت الى مجموعة من الآلهة الفردية التي ما كان  
تعيينها ضروريا في ذاته ، وبعبارة اخرى ، الى مجموعة من الآلهة  
المحيوة بسمات وطبائع عرضية صرف ، والخاضعة هي ذاتها لجملة  
من المصادفات التي ما كان مفر من ان تفضي ، سواء ابالنسبة

الى الوعي ام الى التمثل الفني ، الى انحلال الآلهة واضمحلال  
سلطانها الأبدي .

- ١ -

### القدر

ان النحت ، في طور ازدهاره الكامل ، يتصور الآلهة كقوى  
جوهرية ويمطي عنها شكلا يمثلها مرتدة الى ذاتها ، محبوة بجمال  
هادئ ، مطمئنة ، واثقة من ذاتها ؛ وهو لا يشف الا لما عما  
يمكن ان تنطوي عليه هذه الآلهة من احتمالية وخارجية . لكن بما  
ان احتماليتها تنبع على وجه التحديد من تعددها وتباينها ، فان  
الفكر يردّها الى تعيين الوهية واحدة ، الى تعيين عنصر إلهي  
واحد ، ويتخذ من صراعاتها ومواجهاتها تعبيرا عن الضرورة التي  
تصدع بها لتأثير هذه القوة . وبالفعل ، مهما عظمت قوة كل إله  
على حدة ، تبقى محدودة دوما ، لانها قوة فردية خصوصية .  
فضلا عن ذلك ، لا تتجمد الآلهة في سكون أبدي ، بل هي تخرج  
عنه بين الحين والآخر لتعكف على نشدان اهداف خصوصية ،  
لانجذابها من ناحية او اخرى الى اوضاع ومصادمات في الواقع  
الخارجي ، ولتتدخل بنية الانجاد والمساعدة تارة وبغية المعارضة  
او النهي او التفكير طورا . والحال ان مساعي الآلهة ومدخلاتها  
هذه ، التي فيها تتصرف تصرف الافراد الفاعلين الشيطيين ،  
تشمّل على قدر من الاحتمالية كفيّل بتعكير جوهريتها ، ولكن من

دون ان بلغها بنعامها ، وقمين بان يجرها الى معترك تناقضات الواقع المتناهي والحدود وصراماته . وبحكم هذا التناهي الذي هو محايث لها ، تدخل في تناقض مع عظمتها وعزتها وجمال وجودها، وتقع ضحية العسف والمصادفة . والمثال بحصر المعنى لا يمنع هذا التناقض من التظاهر بملء قوته الا اذا مثل الافراد الالهيين متوحدين ، غارقين في غبطة مطمئنة ، غريباء عن الحياة ، ممتنعين على العاطفة ، محاطين بجو من الكآبة التي تكلمنا عنها آنفا . وهذه الكآبة تتمّ مقدما عن قدرها وتندرب به ، لانها تظهر وجود شيء اعلى ، اسمى ، يهيمن عليها ويفرض حتمية الانتقال من الخصوصيات الى وحدتها العامة . لكن لو دققنا النظر عن كتب في طبيعة هذه الوحدة العليا وشكلها ، للاحظنا انها تمثل ، بالقياس الى فردية الالهة وتعيينها او تحددها النسبي ، تجريدا عاريا من الشكل هو **الضرورة** ، هو **القدر** الذي لا يمدو ان يكون في هذا التجريد ما هو اسمى بوجه عام ، هذا الاسمى الذي ان كان له على البشر والالهة سلطان اكراه وقوة ارغام فانه يبقى في ذاته غير قابل للفهم وغير قابل للارجاع الى اي مفهوم . ان القدر ليس بمد الهدف المطلق ، المستقل بذاته ، المعادل لرسوم إلهي ، ذاتي وشخصي ، وانما هو فقط القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الالهة الفردية ؛ ومن غير الممكن ان تمثل هذه القوة في مظهر فردي ، لانها لن تمدو ان تكون في هذه الحال فردية اضافية بين سائر الفرديات الاخرى ولن يكون في استطاعتها بالتالي ان تهيمن عليها . ولهذا تبقى قوة القدر بلا شكسل ولا فردية ، كلزوم مجرد : فحين يتصارع البشر والالهة ، المنفصلون عن بعضهم بعضا بخصوصياتهم ، ويسعى كل واحد منهم الى تغليب قوته الفردية والى تخطي الحد الذي ترسمه لكل منهم طاقاته وقدراته ، فما عليهم الا ان يصدعوا لامر **القدر** ، وإلا كتب عليهم السقوط ، اذ لا شيء يستطيع من اساره فكاكا .

## الزعة الى التشبيه علة انحلال الالهة

بالنظر الى ان اللزوم بذاته ليس من صفات الالهة الخصوصية ولا يدخل في عداد مضمون تمييزها لذاتها بذاتها ، بل يعلق فوقها كتجريد قالت من كل تمييز ، فان الخصوصية والفردية لا تقعان بحكم ذلك تحت متناول إلزامه الفعلي وتبقى الحرية متاحة لهما لتملك جميع سمات الانساني الخارجية وكل تناهي التشبيه بما هو انساني ، ولسلوك المسلك الماكس لكل ما يشكل مفهوم الجوهري والالهي . اذن فانحطاط هذه الالهة المخلوقة الجميلة ظاهرة لازمة في ذاتها لان الوعي ، الذي بات لا يجد لديها ذلك الشعور بالطمأنينة والسكون الذي كان مقيضا لها ان توفره له ، يشيح عنها ليرتد الى ذاته وينطوي على نفسه . وقد كانت الزعة الاغريقية الى التشبيه مرشحة ، اكثر من اي مذهب تشبيهي آخر ، للتمجيد بسقوط حظوة الالهة ان في نظر المؤمنين الاطهار والبسطاء وان في نظر الشعراء .

### ١ - غياب الذاتية الباطنية

ان كانت الفردية الروحية تتلبس ، من حيث هي مثال ، الشكل الانساني ، فانما تتلبس الشكل المباشر ، الجسماني ، من دون ان تمتزج بالانساني في ذاته ، هذا الانساني الذي يعلم بكل تأكيد ، في نطاق العالم الصميم لوعيه الذاتي ، انه متمايز عن



الله ، لكن الذي يعرف ايضا كيف السبيل الى الفناء هذا التمايز عن طريق الدوبان في الله والتحول على هذا النحو الى ذاتية مطلقة ولامتناهية .

وعليه ، ان الداخلية التي تعرف نفسها لامتناهية هي التي يفتقر اليها المثال النحتي . فالاشكال النحتية الجميلة ليست منحوتة من الحجر او مصبوبة من البرونز فحسب ، بل يفتقر تعبيرها ايضا الى الذاتية اللامتناهية . ومهما تحمس المرء للجمال والفن ، تبقى هذه الحماسة ذاتية خالصة ، لانها غير متضمنة في الموضوع المتأمل ، اي في الالهة . والحال ان الكلية الحقيقية غير ممكنة التصور بدون هذه الوحدة وهذا اللاتناهي اللذتين اللذين يعرفان انهما كذلك واللذين يؤلفان جزءا لا يتجزأ من الانسان والاله الحيين حقا والواعيين حقا لذاتهما . واذا لم يتم تصور الوحدة واللاتناهي المذكورين والتعبير عنهما بوصفهما جزءا اساسيا من مضمون المطلق وطبيعته ، فان هذا المطلق لا يتجلى عندئذ بوصفه ذاتا روحية حقا ، بل يأخذ طريقه الى الوجود ويعرض نفسه للتأمل في مظهره الموضوعي وحده ، العاري من الروح الواعي . صحيح ان فردية الالهة لا تخلو خلوا تاما من كل مضمون ذاتي ، لكن مضمونها هذا ذو طبيعة عرضية ويتجلى في وجهة خارجية بالنسبة الى هدوء الالهة وصفوها الجوهريين .

من جهة اخرى ، ليست الذاتية المميزة للالهة النحتية ذاتية لامتناهية وحقيقية في ذاتها . فلهذه الاخيرة ، كما سنرى في الفن الرومانسي ، جانب موضوعي يحتويها هو الله اللامتناهي والعارف بصفته هذه . لكن بالنظر الى ان الذات لا تحدد ولا تمي حضورها العيني والموضوعي في صورة جمال أمثل للاله ، فانها تلتقي نفسها لا تزال منفصلة ومتمايزة عن موضوعها المطلق ولا تمثل بالتالي سوى ذاتية عرضية ومتناهية بحتة .

قد يتراءى لبعضهم ان الانتقال الى دائرة اعلى واسمى كان يمكن ان يتصوره الخيال والفن وقد تحقق بنتيجة حرب بين الالهة ،

نظر ما حدث عند الانتقال من رمزية الآلهة الطبيعية الى مثل الفن الكلاسيكي الروحية . ولكن لم يكن كذلك هو واقع الحال . فالانتقال الذي ننظر فيه هنا قد تم على صعيد مغاير تماما ، في شكل صراع واع ، كان مسرحه الواقع والحاضر . وهذا ما يبيء الفن ، من حيث المضمون الاسمي الذي يفترض فيه ان يصبه في أشكال جديدة ، مكانة مغايرة تماما . فهذا المضمون الجديد لا يمثل للعيان في صورة كشف امكن الحصول عليه بواسطة الفن ، وانما هو مكتشف وواضح بحد ذاته ، بدون معونة الفن ، وهو يهدف الى الوعي الذاتي ، بعد ان يجتاز الطور الثري ، طور الدحض العقلي وطور البراهين والادلة الهادفة الى كسب الشعور الديني بواسطة المعجزات وعذابات الشهداء ، الخ ، وهذا كله مرفوق بوعي التعارض بين كل تناء وبين **الطلق** ، هذا التعارض الذي يتجلى في التاريخ الواقعي في شكل تعاقب من الاحداث وفي شكل حاضر موجود **حقا وفعلًا** ، لا ممثل تمثيلا فحسب ؛ فالإلهي ، او الله ذاته ، صار جسدا ، ولد وعاش وتالم ، ومات وبعث من جديد حيا . وهذا مضمون لم يخلقه الفن ، بل كان له وجوده خارجا عنه ؛ ولم يمتحه الفن من داخل ذاته ، بل ما كن عليه الا ان يعيد صياغته من حيث انه مسبق الوجود . وعلى النقيض من ذلك كان الانتقال الاول ، المتسم بصراع الآلهة ، قد ولد من تصور فني ، وكان ثمرة للخيال الذي اعطى الانسان المدهوش آلهة جديدة بعد ان متح تعاليمها وأشكالها من أعماق أعماق ذاته . من هنا ما كان في مقدور الآلهة الكلاسيكية الحفاظ على وجودها الا بجهود تمثلية ، وبعبارة أخرى ، ما كانت هذه الآلهة الا آلهة متشكلة ، منحوتة من الحجر أو القنز ، مدركة بالحدس ، ولم تكن آلهة من لحم ودم ، مقدودة فعلا وحقا من السروح . اذن فتشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . والمسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي من جسد وروح ، ومثلته

بحياة الله ذاته وأفعاله . وعلى هذا النحو جرى الاعتراف بالجسماني ، بما هو جسد ، بأنه جدير بالتكريم ، رغم وعسى الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، وتكرس بالتالي المذهب التشبيهي . فكما ان الانسان اعتبر في بادئ الامر مخلوقا على صورة الله ، كذلك يُمثل الله الان على صورة الانسان ، ومن يعاين الابن يعاين الاب ، ومن يحب الابن يحب الاب ايضا ؛ وحضور الله ممكن تعرفه في العالم والحياة الواقعيين . وقد تولت تصورات الفن تقديم هذا المضمون الجديد الى الوعي ، لكن الاساس الواقعي لهذا المضمون ، قصة تجسد الله ، انما جاء من الخارج . اذن فالانتقال الذي ندرسه هنا ما كان يمكن ان يجد نقطة انطلاقه في الفن ، لان التمازج بين القديم والجديد كان سيكون في هذه الحال صارخا وحادا اكثر مما ينبغي . فإلسه الدين المنزل هو ، بمضمونه وشكله ، الله الواقعي حقا ، ومسا خصومه الا تجريدات موجودة في التمثل ، وما من سبيل الى وضعها وإياد على سوية واحدة . وعلى العكس من ذلك تنتمي آلهة الفن الكلاسيكي جميعها ، القديمة منها والجديدة على حد سواء، الى دائرة التمثل ، وتستمد واقعها الوحيد من كونها متصورة ومتمثلة من قبل الروح المتناهي بوصفها قوى للطبيعة والروح ، ولا شيء يحمل على محمل الجد اكثر من تصادمها وصرامها . ولو كان الانتقال من الآلهة الاغريقية الى إله المسيحية ، على العكس ، من صنع الفن ، لكان تصور وجود صراع بين الآلهة فقد كل صفة من الجد .

### ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث

لهذا لم يقدم هذا الانتقال وهذا الصراع لفن الازمنة الحديثة

سوى موضوعات عارضة ، منعزلة ، لم تبق ذكرا ، ولا تشكل احداثا بارزة في تطور الفن . وبهذه المناسبة ، سأذكر فقط ، وعلى نحو عابر ، ببعض من التظاهرات المعروفة اكثر من غيرها . فكثيرا ما ترتفع الشكوى في ايماننا من انحطاط الفن الكلاسيكي ، وقد أعرب الشعراء مرارا وتكرارا عما يعتلج في نفوسهم من تأسف وحنين ازاء ظاهرة اضمحلال الالهة والابطال الاغريقين . وقد صاغوا هذه الشكاوى والتأسفات بصورة رئيسية من قبيل معارضة المسيحية التي يقرون لها باحتوائها على الحقيقة الاسمى، ولكن مع اضافة هذا التحفظ وهو ان انحطاط العصر القديم الكلاسيكي يشكل ، من وجهة نظر الفن ، حدثا يدعو للأسف الى ما لانهاية . ذلكم هو موضوع **الالهة الاغريق** لشيلر ، وهذه القصيدة تستأهل منا مشقة تدقيق النظر فيها لا من حيث انها قصيدة ، اي من وجهة نظر جمالها وابقاعها الصوتي ولوحاتها المفعمة بالحياة او بكآبة النفس الشجية فحسب ، بل كذلك من وجهة نظر مضمونها بالذات ، لان حماسة شيلر هي على الدوام حماسة حقيقية ، عميقة التعبير .

صحيح انه من الخطأ ان نزع ان لمة تنافيا مطلقا بين المسيحية والفن ، لكن المسيحية بلغت في مجرى تطورها، وفي عصر الانوار، نقطة لجم فيها الفكر والعقل ما كان الفن بامس الحاجة اليه : الشكل الانساني فعلا والتظاهر الواقعي لله . فالفن مطالب بان يعقل مضمون الروح وبان يمثل في الشكل الانساني ، بما يعبر عنه هذا الشكل وما يفصح ، اي في شكل احداث واعمال وعواطف انسانية . ولكن لما حولت ملكة الفهم الله الى محض شيء متعقل ، ولما اتفنى الايمان بتظاهر روحه في الواقع العيني، وبالاختصار ، لما حفرّت هوة بين الله الفكري والواقعي ، اُمسى محتما على فن هذه الديانة المستنيرة ان يتمخض عن تمثيلات متنافية مع الفن بما هو كذلك . لكن ما ان تبارح ملكة الفهم هذه

التجريدات لترقى الى مستوى العقل ، تبرز من جديد الحاجة الى العيني ، وعلى الاخص ذلك العيني الذي يمثل الفن . صحيح ان الفن لم يهجر هجرا نهائيا ، حتى في مرحلة ملكة الفهم المستنيرة تلك ، لكنه كان فنا نشريا ، ودليلنا على ما نقول نقيسه من مثال شيلر بالذات ، الذي انطلق اول ما انطلق من تلك المرحلة ثم ما لبث ان ساورته الحاجة الى الاشاحة عن ملكة الفهم التي لا ترضي لا عقله ولا عواطفه ولا اهواءه ، ليعبر عن حنينه الى الفن الحي ، وعلى الاخص الفن الاغريقي والآلهة الاغريقية ورؤيا الاغريق للعالم . ومن هذا الحنين ، الذي ساوره كرد فعل على نمط التفكير المجرد السائد في عصره ، ولدت القصيدة التي تقدم بنا الكلام عنها . فلقد كان موقف شيلر من المسيحية ، بحسب الصياغة الاولى للقصيدة ، موقفا جداليا وهجوميا ، لكنه خفف في وقت لاحق من حدة تصلبه ، فركز كل عدائه على التصورات المجردة لمرحلة الاستنارة ، هذه التصورات التي ما عثمت على كل حال ان فقدت حظوتها ونفوذها . وهو يشيد اولا بالرؤيا الاغريقية الموقفة التي ترى الطبيعة تمج كلها بالحياة والآلهة ، ثم ينتقل بعد ذلك الى الحاضر ، الى تصوره النثري لقوانين الطبيعة ولوقوف الانسان من الله . ويقول : « هذا الصمت الحزين ، هل يبشرني بخالقي ؟ قائم غلافه كذاته ، اذ بمزوقي وحده استطيع الاحتفاء به » .

صحيح ان العزوف يشكّل عنصرا اساسيا من عناصر المسيحية ، لكن هذه الاخيرة ما كانت تستلهم الا الافكار الزهدية والرهبانية في مطالبتها الانسان بان يخنق عواطفه ويكبت دوافعه وغرائزه المسماة بالطبيعية ، وبان يقف بمنأى عن العالم العقلاني والواقعي ، وبان يرفض الاندماج بالاسرة والدولة ، وهذا ما يقرب الشقة بين هذا التصور وبين تصور عصر الانوار عن مذهب

الروبية<sup>(١)</sup> الذي كان يريد ، بحجة ان الله غير قابل لان يعرف ، ان يفرض على الانسان العزوف الاكبر ، العزوف الذي يتمثل في تجاهل الله ورفض تصوره . أما بحسب التصور المسيحي الحق ، فليس العزوف الا طورا للتأمل ، وطورا حينيا عابرا يتجرد انشاء الطبيعي المحض ، الحسي والمتناهي ، من كل طابعه اللامطابق ليتيح للروح ان يرقى الى حرية ارفع ، والى توافق مع ذاته ، وهما حرية وتوافق ما كان يعرفهما الاغريسق . اذن فالمسيحية تتنافى مع فكرة إله متوحد ، منفصل ومنعزل عن العالم المتروك لنفسه ، لان الله محايث بالتحديد لتلك الحرية ولذلك التوافق الروحي ، وكلاهما من صنع الله ؛ وعلى ضوء هذا المنظور فان عبارة شيلر المشهورة: «يوم كانت الآلهة اكثر انسانية، كان البشر اكثر الوهية» لن تبدو لنا الا خاطئة . وبالمقابل تفوقها اهمية كلمة الختام التي عدلها في وقت لاحق والتي يقول فيها عن الآلهة الاغريقية : «انها تخلق ، وقد كتب لها الخلاص من دفع الزمن ، فوق اعالي البائد<sup>(٢)</sup> ؛ وما قبض له ان يحيا مخلدا في الشعر لا بد ان يموت في الحياة» . وهو بذلك يؤكد ما قلناه اعلاه من ان الآلهة الاغريقية ما كان لها من وجود الا في التمثيل والخيال، وأنه ما كان لها من مكان في الحياة الواقعية ، وانها كانت عاجزة عن ان تكون مصدر رضى اسمى للروح .

كان بارني<sup>(٣)</sup> ، الذي عادت عليه مراثيه الناجحة بلقب

- 
- ١ - الروبية *Déisme* مذهب يقر بوجود الله ، وينكر الوحي والاخرة، وينادي بالديانة الطبيعية . «م»
  - ٢ - البائد : كتلة جبال في اليونان الغربية ، وفي الميتولوجيا ان ابولون وديات الشعر اختاروا احدي قمعا مقاما لهم . «م»
  - ٣ - ايلوست ديزيره دي فورج فيكونت دي بارني : شاعر فرنسي ، اشتهر بأشعاره الغزلية (١٧٥٢ - ١٨١٤) . «م»

تيولس (٤) الفرنسي ، قد هاجم بدوره المسيحية في قصيدة من عشرة أناشيد ، هي ضرب من الملحمة بعنوان **حرب الآلهة** ؛ وقد اتسم تهجمه بشيء من الخفة ، لكنه تميز أيضا بقدر من تأجيج القريحة وبقدر أكبر من روح التنذر . إلا أن جميع الفكاهات التي يمكن للمرء أن يتلفظ بها بهذا الخصوص لا تثبت شيئا ضد المسيحية ، كما أنها لم تفلح قط ، حتى في زمن **اللويساندة** مؤلفها ف. فون شليف (٥) ، في رفع الانحلال الخلقي إلى مصاف المقدسات . وفي قصيدة بارني بوجه الخصوص تنحرف مريم العذراء في نهاية المطاف عن الطريق القويم ، ويزجي الرهبان الفرنسيون والدومينيكيون ، النخ ، وقتهم في احتساء الخمرة بصحبة المتهتكات ، بينما تفسق الراهبات مع جماعة من أهل المجون ؛ وبالاختصار ، يسر كل شيء بالقلوب . وفي نهاية المطاف يقلب آلهة العالم القديم على أمرهم ، فينسحبون من الأولب إلى البرناس (٦) .

وقد قدم غوته أخيرا في **خطبة كورنثيا** لوحة تنطق بالحياة وصورة أعمق وأبعد غورا للتنسك المسمى بالمسيحي ، فأوضح أن ادانة الحب لا تتفق مع مبدأ المسيحية الحقيقي ، بل تنبع على العكس من عدم فهم لهذا المبدأ ومن تفسير خاطيء له ، وعارض هذا التنسك الكاذب ، الذي يتجاهل أن دعوة المرأة هي أن تصبح زوجة والذي يرى في الاستنكاف عن الزواج شيئا أقدس من

- ٤ - تيولس : شاعر لاتيني اشتهر ببراليه (٥٠ - ١٨ ق.م) . «م»  
 ٥ - فريديك فون شليف : كاتب وعالم ألماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانية اللاتينية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) . «م»  
 ٦ - البرناس : جبل في اليونان ، إلى الشمال الشرقي من دلفي ، مقام أبولون وديات الشمس . «م»

الزواج ، عارضه بعواطف الانسان الطبيعية . وكما رأينا شيلر يعارض التجريدات الذهنية لعصر الانوار بالخيال الاغريقي ، كذلك نرى غوته يعارض الافكار والاتجاهات المستوحاة من تصور خاطيء وضيق للديانة المسيحية بنبرير الاغريق الاخلاقي والعاطفي للزواج . وبفن لا مستزاد عليه ، احاط لوحته بجو من القلق ، اذ ابقى القارئ جاهلا الى النهاية بحقيقة المرأة : اهي ميتة ام حية ام شبح من الاشباح ، وبفن مماثل اختار لاشعاره وزنا اتاح له ان يقرن ببراعة الهزل الى الجد ، وهذا ما يوجب شعور القلق الذي تتركه المسرحية في نفس المرء ويزيده اضطرابا .

### ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص

قبل ان نتطرق الى التحليل المعمق للشكل الفني الجديد الذي تقع معارضته للشكل القديم خارج اطار التطور الذي ندرس هنا مراحل الاساسية ، يجب ان تكون فكرة اوضح وادق عن التحول الذي تم في الفن القديم نفسه . ويمكن مبدأ هذا التحول في ان الروح - الذي كانت فرديته تعتبر حتى الان منسجمة مع الجوهرية الحقيقية للطبيعة والوجود الانساني ، والذي كان ، في حياته وارادته وانجازاته ، واميا لهذا الانسجام - اقول : يمكن مبدأ التحول في ان الروح هذا بشرع من الان فصاعدا بالانسحاب الى لانهاية الحياة الداخلية ، ولكنه بدلا من ان يهتدي السى اللامتناهي الحقيقي لا يفلح الا في تحقيق انسحاب شكلي صرف وذي طابع متناه .

لندقق النظر من كتب في الاوضاع العينية التي تتجاسوب والمبدأ الذي صفناه للتو . اول ما نلاحظه في هذه الحال الحقيقة التي سبق لنا الاطلاع عليها ، وهي ان مضمون الآلهة الاغريقية



كان الجانب الجوهري من الحياة ومن أعمال الانسان الواقعي .  
وعلى هذا النحو كان في مستطاع الانسان ، اذا ما تأمل الآلهة ،  
ان يكون فكرة عن التعيين الاسمي للوجود وغرضه العام وهدفه  
الاعلى ، باعتبار ذلك كله له اساسه في الواقع . وبما ان تمثل  
الشكل الروحي مرتبطا بالواقع الخارجي كان واحدة من السمات  
المميزة الاساسية للفن الاغريقي ، فقد انتهى الامر بالتعيين الروحي  
المطلق للانسان الى ان يظهر بمظهر واقع موضوعي والى ان يفرض  
على الفرد واجب تحقيق توافقه مع جوهر هذا التعيين وكيته .  
وكان هذا الهدف الاسمي يتمثل بالنسبة الى الاغريقي في التوافق  
مع مصالح الدولة وواجبات المواطن ، وفي التزام جانب الوطنية  
الحية . وخارج اطار هذه المصالح ، لم يكن ثمة وجود لمصالح  
اخرى اسما واقرب الى الحق . بيد ان الحياة السياسية تتألف  
من تظاهرات خارجية ، اجلها بما هي كذلك قصير وعابر . ومن  
غير الصير ان نبين ان دولة تسود فيها مثل هذه الحريسة ،  
وتتماهى بمثل هذا التماهي المباشر مع جميع المواطنين الذين  
يقومون بأنشط دور في جميع الشؤون العامة ، لا يمكن الا ان  
تكون دولة صغيرة وضعيفة ، مقضيا عليها بالزوال اما لاسباب  
داخلية وإما لاسباب خارجية ، تاريخية صرف . وبالفعل ، ان ما  
هو خصوصي وذاتي لا يجد في مثل هذا الانصهار الحميم بين  
الفرد وعمومية الحياة السياسية الوسيلة التي تتيح له تأكيد ذاته  
من دون ان تتضرر بقدر او بآخر مصالح الدولة بنتيجة ذلك . بيد  
ان الخصوصية الذاتية ، المنفصلة على هذا النحو عن الجوهري  
وغير المتشربة بتمامها من قبله ، تنحط الى اناية طبيعية ، ضيقة ،  
محدودة ، تسلك طريقها الخاص وتنشد أهدافا لا تمت بصلة الى  
اهداف الكل ، وتفدو على هذا النحو علة تلاشر واضمحلال للدولة ،  
بعد ان تكون قد اكتسبت القوة الذاتية التي تتيح لها ان تقف من  
الدولة هذه موقف معارضة سافرة . وفضلا عن ذلك يشعشع

الفرد ، في قلب هذه الحرية وبفعلها تحديدا ، بحاجة تساوره الى حرية ارفع ، بالحاجة الى ان يكون حرا لا في الدولة فحسب ، نظير كل ما هو جوهري ، ولا بالقياس الى الاخلاق والقوانين السائدة فحسب ، بل كذلك في حياته الداخلية الخاصة ، بحيث يتاتي له ان يستمد معايير الجمال والعدل من معرفته الذاتية الخاصة . فالفرد يبني توكيد ذاته باعتباره ذا طبيعة جهورية ، ومن هنا يولد ، في قلب هذه الحرية ، طلاق جديد بين الغايات المفيدة للدولة وبين غايات الرعاية بوصفه فردا حرا . وترجع بدايات هذا التناقض الى ايام سقراط ، بينما ادى الفسور والانانية وشطط الديمقراطية والديماغوجية ، من جهة اخرى ، الى زعزعة الدولة الى حد لم يخف معه رجال من امثال افلاطون وكزينوفون (٧) قرفهم من الحال التي آلت اليها المدينة التي فيها راوا النور والتي أوكل فيها تسيير دفة الشؤون العامة الى رجال يجمعون الخفة الى الاستهتار وعدم المبالاة .

ان التعارض بين الروح المستقل في ذاته وبين الوجود الخارجي هو ما يميز اذن الظاهرة الانتقالية التي عنها نتحدث . فالروحي ، في هذا الانفصال عن واقعه الذي لا يعود يهتدي فيه الى ذاته ، يفقد روحيا مجردا ، لكن هذا الروحي المجرد ليس هو الله الشرقي الواحد والمجرد ، بل هو على العكس الذات الواقعية ، الواعية لذاتها ، التي تكشف في داخليتها الذاتية كل شمولية الفكر والجمال والحقيقة والخير ، وهذا ، بدلا من ان يفتنيها بمعرفة العالم الواقعي ، يجعلها تعيش في حالة انفرادية مع

---

٧ - كزينوفون : مؤرخ وفيلسوف وقائد الفريقي ، كان من تلامذة سقراط ، ناد انسحاب العشرة آلاف مقاتل من الفرات الى البحر الاسود ووصف هذه المسيرة في كتابه «اناباز» او «الرحلة» . ولله كذلك «الهيلينوس» و«كتاب الاقتصاد» ورواية تاريخية فلسفية (٤٢٠ - ٣٢٥ ق.م) . «م»

افكارها وقناعاتها . ولو بقي هذا الوضع على ما هو عليه من دون ان يتخطى المعارضة التي حددنا سماتها ولو بقيت مظاهره المتعارضة بلا توفيق او لو كان محتما عليها ان تبقى كذلك ، لكان من طبيعة نثرية خالصة . ولكنه لم يمس كذلك بعد ، في الطور الذي نحن فيه . وبالفعل ، ان الاغريقي تحركه من جهة اولى ارادة ثابتة في عمل الخير ، وهو لا يتصور من سبيل آخر الى تحقيق هذه الرغبة ، هذه الارادة ، هذه المطامع الا بممارسة الفضيلة ، والخضوع للالهة القديمة ، والاخلاق والقوانين المتوارثة ؛ لكنه من الجهة الثانية غير راض بالمرة عن الحياة الراهنة ، عن الحياة السياسية الفعلية السائدة عصرئذ ، ويظهر ميلا الى نبد طرائق التفكير القديمة ، والى اطراح وطنية الازمنة الماضية وحكمتها السياسية ، وهذا ما يخلق بالضرورة تعارضا بين الداخلية الذاتية والواقع الخارجي . وبالنظر الى ان المدركات الاخلاقية ، المتناقلة بالتوارث ، ما عادت توفر له تلبية عميقة حقا ، فانه ينقلب على الخارجي ويتبنى ازاءه موقفا سلبيا ، معاديا ، تمليه الرغبة والنية في تغييره . وتكمن في اساس هذا حاجة داخلية تصطدم ، عندما تفصح عن نفسها على نحو واضح وصلب ، بعالم مسبق التكوين ومتعارض معها ، بواقع فاسد قيد انحطاط وانحلال تتناقض سماته جميعها مع الخير والحق ، لكن الفن هو الذي يتولى مهمة امتصاص هذا التناقض . وعندئذ يرى النور ، بالفعل ، شكل فني جديد ، ليس الفكر هو الذي يتولى فيه قيادة الصراع ضد هذا التناقض - وهذا ما يتركه الى حد كبير على ما هو عليه وبلا مساس - بل يدور فيه هذا الصراع على نحو يمثل معه الواقع نفسه ، في كل بطلانه وكل فساده ، وهو يدمر ذاته بذاته ؛ وبلاستناد الى هذا التدمير الذاتي تبذل المحاولات لظهار الحق وكأنه قوة ثابتة ودائمة ، ولتجريد اللامعقول واللاعقلاني من القدرة على التصدي المباشر لما هو حق في ذاته . تلكم هي رسالة

النوع الهزلي الذي طلقه أرسطوفانس على الجوانب الأساسية من واقع عصره ، واستخدم سلاحه بلا غضب وبصفو مزاج وتفكه .

### - ٣ -

## المجاء

بيد ان هذا الامتناس بواسطة الفن يبقى غير ناجح ولا فعال، لان الامر لا يعدو ان يكون هجوما على شكل **التناقض** ، ومثل هذا الهجوم لا يحقق تصالحا شعريا ، بل يكفي بأن يقيم بين حدي التناقض علاقات نثرية تعني ، على ما هو ظاهر للعيان ، نهاية الفن الكلاسيكي ، لانها تلغي الالهة النحتية وجمال العالم الانساني سواء بسواء . لذا ينبغي علينا ان نبحث هنا عن كنه الشكل الفني الذي يظل يمتلك القدرة ، في هذا الطور الانتقالي، على التسامي الى نمط تمثلي يكون بحق في مستوى المهمة التي تفرض نفسها ، وعلى تحقيقها .

لقد رأينا ان نقطة انتهاء الفن الرمزي تمثلت في انفصال بين المضمون والشكل ، على اعتبار ان المضمون يتناثر الى عدد جم من الاشكال : التشبيه ، الحكاية الرمزية ، المثل الرمزي ، اللفز ، الخ . وان تكن علة انحلال المثال ، في الحالة التي تستأثر باهتمامنا هنا ، تكمن في انفصال من النوع نفسه ، فمن حقنا ان نساءل فيم يكمن الفارق بين الطور التقليدي الراهن والطور الذي كرس نهاية الفن الرمزي . هاكم ما يمكن لنا ان نقوله بصدد هذا الموضوع .

## ١ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال الفن الرمزي

ان يكن ثمة وجود من البداية في الفن الرمزي والتشبيهي  
بحصر المعنى انفصال بين المدلول والشكل ، وهذا بالرغم مما  
بينهما من صلة وقاربة ، فانهما بالمقابل يحافظان ، واحدهما ازاء  
الاخر ، على موقف لا يتميز بشيء من السلبية ، بل هو اقرب الى  
الود بالاحرى ، وذلك بالنظر الى ان صلة القربى او التشابه بين  
سماتهما وصفاتهما هي التي تجعل التقريب بينهما ممكنا .  
واستمرار الانفصال في قلب هذا التقارب ليس الا تعبيراً عن عدا  
متبادل ، ولا نتيجة لانحلال عنيف يفصم اتحداً حميماً في ذاته .  
وعلى العكس من ذلك يركز مثال الفن الكلاسيكي الى اتحاد كامل  
وانصهار تام بين كل من المدلول والشكل ، وكل من الفردية  
الروحية وتظهرها الكامل ، والانفصال بين حدي هذا الاتحاد  
الامثل لا يمكن الا ان يكون نتيجة لاستحالة استمرارهما كليهما في  
احدى المراحل في هذا الاتحاد وفي هذه الحالة من التوافق الذي  
لا يلبث ان يعقبه موقف عدائي لا توفيق فيه يقفه المضمون من  
الشكل ، والشكل من المضمون .

## ب - الهجاء

بنتيجة هذه العلاقات الجديدة طرأ تبدل على مضمون كلا  
الحدين ايضاً . وبالفعل ، ان تجريدات او افكاراً عامة او تعاليم  
وإرشادات وقواعد تنطوي على ما يشبه العموميات المجردة هي  
التي تشكل في الفن الرمزي مضمون التمثيلات الحسية ؛ لكن ان  
بقي المضمون يتكون ، لدى الانتقال من الفن الكلاسيكي الى الفن

الرومانسي ، من افكار عامة وتجريدات وشعارات وحكم بناءة ،  
ليست التجريدات بذاتها ، وبما هي كذلك ، هي التي تؤلف  
مضمون احد حدي التناقض ، وانما التجريدات كما توجد في  
الوعي الذاتي ، في الوعي المنطوي على ذاته والذي لا سند له غير  
ذاته . ذلك ان المطلب الاول لهذا الطور الانتقالي ان يتجلى  
الروحي ، الذي امكن للمثال ادراكه ، من تلقاء نفسه وكصفة  
مستقلة وثقة . ولقد كانت الفردية الروحية لعبت ، في الفن  
الكلاسيكي ، الدور الرئيسي ، وان كانت ، في مظهرها الواقعي ،  
غير قابلة للانفصال عن كينونتها - في - الهنا المباشرة . بيد ان  
المطلوب في الطور الانتقالي الجديد تمثيل فردية ما عادت تسمى  
الى توكيد هيمنتها على الشكل الذي هو غير مطابق لها وعلى الواقع  
الخارجي . وعلى هذا النحو يستعيد العالم الروحي ملء حريته  
فقد انفصل عن الحسي وتجلي ، بحكم انطوائه على نفسه ، كدات  
واعية لا تلقى من تلبية لها الا في داخليتها . لكن هذه الدات ،  
التي تنحى عنها الخارجية بعيدا ، ليست هي بعد ، من وجهة  
النظر الروحية ، الكلية الحقة التي لا مضمون لها سوى **المطلق** في  
شكل الروحية الواعية ، وانما هي ، بسبب تعارضها مع الواقع ،  
ذاتية مجردة خالصة ، متناهية ، غير قانعة ولا راضية .

وبمواجهة هذه الذاتية ينتصب واقع متناه هو الآخر ، واقع  
يفقد بدوره حرا ، وبحكم ذلك تحديدا ، اي بحكم من ان الروحي ،  
المحوّل بتمامه الى داخلية ، ينسحب منه لكيلا يعود اليه ابدا ،  
اقول : بحكم ذلك يظهر هذا الواقع وكأنه واقع الالهة المهجور ،  
كانه عالم ساقط . وبهذه الصورة سيمثل الفن من الان فصاعدا  
الروح المفكر ، الدات من حيث هي ذات عارفة ومريدة للخسیر  
وللفظيلة وان على نحو مجرد ، ومعارضة بضراوة للازمته الحاضرة  
التي حلت بها آفة الانحطاط . وعدم قابلية هذا التناقض للحل  
- وهو التناقض الذي لا سبيل الى الغاء تباين الخارج والداخل  
فيه - يضيف على العلاقات بين هذين الحدين الطابع النثري الذي

تقدم بنا الكلام عنه . فصاحب الروح النبيلة والنفس الفاضلة ، الذي يجابهه عالم الرذائل والفضاء برفض تحقيق صيواته الواعية ، يشور بسخط غاضب او سخرية ناعمة او تهكم جارح على الحياة المترائية لناظره ليندد او ليهزأ بالعالم الذي يتناقض تناقضاً صارخاً مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة .

ان الشكل الفني ، الذي يتلبسه تمثيل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، هو شكل الهجاء الذي ما استطاعت النظريات الشائعة ان تفهم قط طبيعته الحقيقية ، لانها ما درت قط في اي باب تصنفه . وبالفعل ، لا يمت الهجاء بأي صلة الى اللحمة ، كما انه لا يندرج في عداد الشعر الفني ، بالنظر الى ان ما يعبر عنه الهجاء ليس العواطف ، بل ما هو خير وضروري بحد ذاته بوجه العموم ؛ وبالرغم من ان الخصوصية الذاتية لا تتوانى عن تلوين هذا التعبير وعن اظهاره وكأنه التعبير عن المبول والنوازع الفاضلة للذات عينها ، فانه لا يسبح في ذلك الجو من الجمال الحر الذي يشكل مصدراً للمتعة الجمالية ، بل يحافظ على التفارق بين الذاتية ، بتوكيدات المجردة ، وبين الواقع الخارجي ، فما هو بالتالي لا يعمل شعري ولا بعمل فني . ولهذا اذا اردنا ان نفهم وجهة النظر الهجائية ، فلا مناص من الامتناع عن اعتباره نوعاً شعرياً ، ومن وضعه في المكان الوحيد الملائم له كشكل انتقالي للمثال الكلاسيكي .

### ج - العالم الروماني

#### ارض الهجاء

بالنظر الى ان الانحلال النثري للفكرة ، منظورا اليه من وجهة نظر مضمونه الداخلي ، هو الذي يتظاهر في الهجاء ، فليس في اليونان ، بلد الجمال ، ينبغي ان نبحث عن الارض الحقيقية

التهجاء . فهذا النوع الادبي ، كما حددناه ، مناسب في المقام الاول للرومان . فما يميز روح العالم الروماني هو الدور الراجح الذي يلعبه فيه التجريد ، والقانون الجامد ، وانحطاط الجمال والاخلاقية الصافية ، وقلة الاحترام الذي تخصص به الاسرة ، وسيادة الاخلاق المباشرة والطبيعية ، وبصورة عامة ، تضحية الفردية المسلسلة قيادها للدولة والتي تجد ترضيتها المرامية فتي الخضوع البارد والوقور للقوانين المجردة . ولقد كان مبدأ الفضيلة السياسية ، التي استطاعت صرامتها الباردة ان تفرض نفسها في خاتمة الطاف على جميع الفرديات الانثوية الخارجية ، بينما خضع القانون الشكلي في روما بالذات لعملية اعداد وتوسيع طالت حتى ادق التفاصيل وازدهدا شائنا ، اقول : كان مبدأ هذه الفضيلة السياسية يتنافى تنافيا مطلقا مع الفن الحقيقي . ولهذا عيئا نبحت في روما عن فن كبير ، حر وجميل . وانما في مدرسة الاغريق كان الرومان قد تعلموا ما كنه النحت والرسم والشعر الملحمي والفناني والمسرحي . وانه لما يلفت النظر ان التهريجيات الهزلية وال Fescennines وال Atellanes (٨) هسي وحدها التي يمكن ان تعتبر ابداعات رومانية حقا ، بينما كانت الهزليات الامتن بناء ، بما فيها هزليات بلاطس (٩) ، وهذا من دون ان نتحدث عن هزليات تيرنسيوس (١٠) ، محاكاة للهزليات

٨ - نوع من التمثيليات التهريجية ينسب الى مدينة أتيليا الرومانية . «م»

٩ - بلاطس : شاعر هزلي لاتيني ، تنسب اليه مئة وثلاثون مسرحية ، استقى موضوعاتها من الاغريق ، ولكنه غالى في الهزل فيها الى درجة الهرج (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م) . «م»

١٠ - تيرنسيوس : شاعر هزلي لاتيني ، ألف ست هزليات ، قلدها فيها الاغريق ، واعتبره الكلاسيكيون المحدثون ، وبخاصة مولير ، نموذجاً يحتذى (١٩٠ - ١٥٩ ق.م) . «م»



الآغريقية أكثر منها نتاجا رومانيا أصيلا . وقد سبق لإنيوس<sup>(١١)</sup> أن قبس من المصادر الآغريقية وجعل الميتولوجيا نثرية . والشكل الفني الذي يعود دون سواه إلى الرومان هو ذو ماهية نثرية في المقام الأول : فقد أصابوا توفيقا مرموقا في الشعر التعليمي ، ذي المضمون الأخلاقي بوجه خاص ، وهو شعر لا يهدف العروض فيه والصور والتشابه وحسن البيان إلا إلى إخفاء شيء من الزخرفة والبهجة على التأملات العامة بحيث تلقى المزيد من القبول . بيد أن نوعهم المفضل كان الهجاء . وما سمعوا السى التعبير عنه في تلك الأهاجي المفخمة الجوفاء هو ، في المقام الأول ، سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي فيه كانوا يحبون . وهذا الشكل الفني ، النثري جوهر ، لا يمكن أن يتلبس ظاهرا شعريا إلا إذا صورّ العالم الفاسد وكأنه يصارع فساده الذاتي ، فإذا بهذا الفساد يزول ويختفي بحكم لامعقوليته المشتطة إلى حدها الأقصى . هكذا نجد هوراسيوس<sup>(١٢)</sup> ، الذي يستلهم في شعره الفناني الروح والأساليب الآغريقية ، يرسم في رسائله أو أهاجيه التي يشف فيها عن ذاته لوحة حية لأخلاق زمانه ، يوضح فيها كيف تدمر حماقات عصره ومفاسده نفسها بنفسها بفعل الاختيار الآخرق للوسائل المستخدمة في تحقيقها . بيد أن الأمر لا يبدو أن يكون هزلا ناعما وتهكما يتسمان أكثر ما يتسمان بالرشاقة ، ولكنهما يفتقران إلى الطابع الشعري ويكتفيان بالهزء مما هو رديء . ويعارض غير الرذائل معارضة مباشرة بفكرة العادل

---

١١ - كوانتوس إنيوس : شاعر لاتيني . آغريقي الأصل ، له ملحمة **الهوليات** التي يروي فيها تاريخ روما ، وله كذلك مآثر وقصائد ذات نزوع فلسفي وأخلاقي (٢٢٦ - ١٦٦ ق.م) . «م»  
 ١٢ - كوانتوس هوراسيوس فلاكوس : شاعر لاتيني ، له «**القصاصد**» و«**الرسائل**» («**الأهاجي**» ، أعطى طابعا قوميا لأدب الرومان (٦٥ - ٨ ق.م) . «م»

والفضيلة المجردة ، وفي هذه الحال يتلبس السخط والفيسظ والفضب والكره تارة شكل عموميات خطابية مجردة عن الفضيلة والحكمة ، وطورا شكل احتجاج روح نبيلة ، جُرحت فسي مشاعرها ، على فساد العصر وخنوعه ، وتارة ثالثة شكل معارضة لرذائل الحاضر بصورة اخلاق الماضي والحرية السالفة وفضائل العصر الفائت ، دونما كبير امل واقتناع ، ولا لهدف الا لهدف الحاضر المخزي وأخطاره وتقليباته وعدم استقراره ، هو موقف اللامبالاة الرواقية والصلابة الداخلية لروح فاضلة . وينعكس هذا الاستياء ايضا ، وبالمناوال ذاته ، في التاريخ والفلسفة الرومانيين . فسالوستس (١٣) يحتج على فساد الاخلاق الذي ما كان عنه بغريب ، ويبحث تيطس - ليفوس (١٤) ، رغم رشاقته الخطابية ، عن العزاء والترضية في رسم الازمنة الغابرة ؛ لكن تاقيطس (١٥) - هو الذي ندد بقوة وبجلاء لا يعرف الرحمة برذائل زمانه ، مدلا على سخط نبيل بقدر ما هو عميق ، ومتحاشيا أسلوب التفخيم الأجوف . أما بين الهجائين ، فان بربسيوس هو

- 
- ١٣ - سالوستس : مؤرخ لاتيني ، طرد من مجلس الشيوخ بعد سلسلة من المفارقات الفاضحة ، وصار واليا على نوميديا وجمع ثروة كبيرة . وبعد وفاة قيصر انسحب من الحياة السياسية ووقف نفسه على التاريخ وكتب «حرب جوغرتا» و«مؤامرة كاتيلينا» وغيرها (٨٦ - ٣٥ ق.م) . «م»
- ١٤ - تيطس - ليفوس : مؤرخ لاتيني ، له كتاب في التاريخ الروماني من الاصول الى العام التاسع ق.م في ١٤٢ جزءا لم يصلنا منها سوى ٣٥ . وقد كان ممجبا بماضي روما وجمل من التاريخ عملا وطنيا (٦٤ او ٥٩ ق.م - ١٧ ب.م) . «م»
- ١٥ - تاقيطس : مؤرخ لاتيني ، له «الحوليات» و«التواريخ» و«جرمانيات» و«محاورة الخطباء» ، يتميز أسلوبه بالانفضاب (٥٥ - ١٢٠ ب.م) . «م»

الذي يدل على أكبر قدر من سلاطة اللسان . وهو يتفوق على جوفيناليس (١٦) في لدغ الكلام . وفي زمن لاحق ، رفع السوري الأفرقي لوقيانوس (١٧) صوته بالاحتجاج المرح على كل شيء وعلى الجميع ، من فلاسفة وأبطال وآلهة ، وأبرز على نحو ممتع ومبهج الجانب الإنساني والفردى فيهم . لكنه كثيرا ما يسقط في الهذر وبلع الى حد لا يطلق على الخارجية الصرف لسمات الآلهة وأعمالها ، وهذا ما يجعل قراءته مملة ، ولا سيما بالنسبة إلينا نحن المحدثين . ذلك ان ما كان يتطلع الى هدمه قد زال من الوجود منذ زمن بعيد بالنسبة إلينا ، ونحن نعلم من جهة أخرى ان سمات الآلهة ، التي سعى الى الهزء منها ، تحتفظ رغم مزاحه وتهكمه ، ومن وجهة نظر الجمال ، بقيمة خالدة .

ان عصرنا غير مؤات للنوع الهجائي . ولقد كان كوتا وغوته خصوصا جوائز لمكافأة افضل الأهاجي ، لكن نداءهما لم يلبس تجاوبا . فالنوع الهجائي يركز الى مبادئ صلبة لا تتفق وطبيعة عصرنا ، اذ املتها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهذا ما يجعلها تتناقض والواقع وتعجز عن المساهمة بفعالية ، وبوسائل شعرية حقا ، في زوال الجوانب القائمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها امام نور الحق الباهر .

غير ان الفن لا يستطيع — ما لم يخن مبداه — ان يتمسك بهذا الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي . فاللدائي ينبغي ان يجري تصويره لامتناهيا في ذاته ، موجودا في ذاته

١٦ — ديكيموس جونيوس جولفينايس : شاعر لاتيني ، له «الأهاجي» التي يهاجم فيها اخلاق أهل زمانه (٦٠ — ١٤٠ ق.م) . «م»

١٧ — لوقيانوس الشمشاطي : كاتب افريقي من مواليد شمشاط بسورية ، له «محاورة الاموات» و«مجمع الآلهة» ، سفر من تقاليد عصره وآرائه المسبقة (١٢٥ — ١٩٢) . «م»

ولذاته ؛ ومع أنه يبقى على وجود الواقعي رغم تعارضه مع  
الحقيقي، فليس بجائز له أن يجس نفسه في موقف سلبي محض  
ازاءه ، بل عليه على العكس أن يسعى بجميع الوسائل الى الوصول  
الى التركيب بين الواقعي والحقيقي ؛ وانما بفضل هذا المسمى  
وهذا النشاط تتحقق الذاتية المطلقة ، بالتعارض مع الانسداد  
المثاليين للفن الكلاسيكي .

# الفنّ الرومانيّ



## محفلة عن الرمانصي بوجه عام

بما ان شكل الفن الرومانسي يتحدد ، كما سبق لنا البيان  
بصدد الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، بالمفهوم الداخلي للمضمون  
المطلوب تمثيله ، فعلينا بادئ ذي بدء ان نسعى الى تكوين فكرة  
واضحة عن المبدأ الذي هو في أساس هذا المضمون الجديد ،  
بوصفه بوجه عام مضمونا مطلقا للحقيقة ، ولرؤية جديدة للعالم ،  
ولشكل فني جديد .

تتميز بدايات الفن بعيل الخيال الى التملص من إسار الطبيعة  
كيما يتجه نحو الروحية . لكن الامر لا يعدو ان يكون في هذا  
الطور محاولة يبدلها الروح ، الذي لا يكون قد وجد بعد المضمون  
الحقيقي الواجب اعطاؤه للفن والذي يجد نفسه مكرها بالتالي على  
الاكتفاء باللباس المدلولات الطبيعية اشكالا خارجية ، او باللباس  
الداخليات الجوهرية تجريدات متجردة من الدانية ، اقول : لا

يعدو ان يكون محاولة يدلها الروح ليحمل من هذه الاشكال الخارجية والتجريدات مركز الفن بالذات . والحال غير هذه الحال في الفن الكلاسيكي . ففي هذا الفن تؤلف الروحية ، الساعية الى توكيد ذاتها على حساب المدلولات الطبيعية ، اساس ومبدأ المضمون الذي يوفر له الطبيعي والجسماني والحسي الشكل الخارجي . لكن هذا الشكل ، بدل ان يبقى كما في المرحلة السابقة سطحيا ولا متعينا وغير قابل للنفاذ منه الى مضمونه ، تحدد على نحو اتاح للفن الاقتدار على بلوغ أعلى درجات الكمال ، وذلك من خلال إشراق هذا الشكل بالروحية ، ومن خلال إضفاء صفة المثالية على الطبيعي عن طريق تحقيق الاتحاد الرائع بين الخارج والداخل وتحويل هذا الاتحاد الى واقع مطابق للروح في فرديته الجوهرية . وعلى هذا النحو بُنيت الفن الكلاسيكي موقعه بوصفه التمثيل الأكثر اصالة للمثال وابتداء ملكوت الجمال . فلا شيء يمكن ان يكون - ولن يكون أبدا - أجمل .

بيد انه يوجد مع ذلك شيء أرفع وأسمى من محض التمثيل الجميل للروح في شكل حسي ، مباشر ، حتى ولو كان مبتدعا من قبل الروح بالذات بوصفه مطابقا له . ذلك ان هذا الاتحاد ، المتحقق في العنصر الخارجي والمسبغ على الواقع الحسي وجودا مناسباً ومطابقاً ، يظل مع ذلك متعارفاً مع المفهوم الحقيقي للروح . فالسكون والهدوء اللذان تراءى للروح انه وجدهما في التظهير الجسماني لا يلبث ان يكتشف انهما عارضان ومؤقتان ، فيشعر بدفع متناظم الى الانكفاء على ذاته والى طلب السكينة في توافق ما مع ذاته . وتتخلل كلية المثال ، البسيطة والمتينة في الظاهر ، وتدو كلية مزدوجة: كلية الذاتي في ذاته وكلية التظاهر الخارجي ، علما بأن هذا الازدواج مفروض فيه ان يتيح للروح الوصول الى سكينة أعمق عن طريق توافق أكثر حميمية مسع دائرته الداخلية الخاصة . ولا يستطيع الروح ، المرتكز الى مبدأ



التطابق مع ذاته والى اندماج مفهومه وواقعه ، أن يهتدي الى وجود موافق لطبيعته الا في عالمه الخاص ، في العالم الروحي ، في روحه بالذات بما تنطوي عليه من مشاعر ، وباختصار ، في داخلته الاكثر حميمية والاعمق غورا . على هذا النحو يتولد لدى الروح وعي بان «آخره» ، وجوده كروح ، انما هو موجود فيه ، وبالتالي وعي بانه انما بلاتناهيته وبحريته يتمتع .

- ١ -

## مبدأ الذاتية الداخلية

ان ارتقاء الروح هذا نحو ذاته ، وهو الارتقاء الذي بفضلله يجد في ذاته الموضوعية التي كان مضطرا حتى الان الى طلبها في العالم الحسي والخارجي ، والذي بفضلله يكتسب الوعي والشعور باتحاده مع ذاته ، اقول : ان هذا الارتقاء يشكل المبدأ الاساسي للفن الرومانسي . وبهذا المبدأ يرتبط بالضرورة مبدأ آخر مؤداه ان جمال المثال الكلاسيكي ، وبالتالي الجمال في شكله الاكثر مطابقة للمضمون المطلوب التعبير عنه ، لا يمثل الهدف الاسمي والغاية الاخيرة للفن الرومانسي . ذلك ان الروح في المرحلة الرومانسية يعرف ان حقيقته لا تتمثل في الفوص في الجسماني؛ بل على العكس ، فهو لا يمي حقيقته الا بانسحابه من الخارج ليرتد الى ذاته ، وإلا بمزوفه عن العالم الخارجي الذي لن يجد فيه عناصر وجود مطابق . وحتى عندما يأخذ هذا المضمون الجديد على عاتقه مهمة المثول للعيان في شكل جميل ، فان الجمال ، بالمعنى الذي اعطيناه حتى الان لهذه الكلمة ، يظل بالنسبة اليه

محمولا ثانويا ؛ أنه بصير جمالا روحيا صرفا ، جمال الداخلية بما هي كذلك ، جمال الذاتية اللامتناهية والروحية في ذاتها .  
 لكن كيما يلتقي الروح مستقرا له في اللامتناهي ، فلا بد ان يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمنتاهية ، الى المطلق؛  
 وبعبارة اخرى ، يجب ان يمتثل الروحي على انه مترع بالجوهري،  
 وفي داخل هذا الجوهري على انه ذات محبوبة بمعرفة وبارادة لا تستمدهما الا من ذاتها . وعلى العكس من ذلك ، لا يجوز تصور الجوهري والحقيقي على انه محض ما وراء للانساني ، الامر الذي لا يوجب فسي هذه الحال سوى الغاء النزعة التشبيهية *Anthropomorphisme* الاغريقية، وانما الانساني، بوصفه ذاتية واقعية ، هو ما ينبغي تبنيه كمبدأ ، الامر الذي يستوجب فسي هذه الحال ، على العكس ، وكما رأينا ، نزعة تشبيهية اكمل وأمثل .

## - ٢ -

### العناصر الاسامية لمضمون الفن الرومانسي وشكله

فيما يتعلق بالعناصر الرئيسية التي يشتمل عليها هذا التعمين الاساسي ، ما علينا الا ان ندرس ، بصورة عامة ، الشكل ومجمل المواضيع التي يطرا عليها تعديل بفعل المضمون الجديد للفن الرومانسي .  
 يتكون المضمون الحقيقي للفن الرومانسي من الداخلية المطلقة،

ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وسؤدها وحربتها . وهذا اللامتناهي وهذا الكلي الوجودان في ذاتهما ولذاتهما ينطويان على موقف سلبي مطلق ازاء كل خصوصية ، على توافق بسيط مع الذات يجهل كل انفصال وكل سيورات الطبيعة ، مع تعاقب الولادة والاضمحلال والإنبعث ، وكل تحديد للحياة الروحية ؛ وهذا الموقف يترتب عليه ارجاع جميع الالهة الخصوصية الى تمام محض وحميم مع الذاتية الروحية . وقد نجم عن ذلك خلق الالهة المتعددة التي التهمت نار الذاتية ، وبدلا من الشريك النحتي بات الفن لا يعرف من الان فصاعدا سوى إله واحد ، روح واحد يتمتع بسيادة مطلقة ، روح واحد يريد ذاته ارادة مطلقة ويعرف ذاته معرفة مطلقة ويتحد مع ذاته اتحادا حرا ومطلقا ، بدل ان يتحلل الى مجموعة من شخصيات ووظائف خصوصية لا رابط يجمع بينها سوى رابط ضرورة قاضية مبهمة .

بيد ان الذاتية المطلقة بما هي كذلك ما كانت لتكون في متناول الفن وما كانت لتصدر الا عن الفكر لولا انخراطها ايضا - كيما تكون ذاتية واقعية مطابقة لمفهومها - في الواقع الخارجي لترد ، من ثم ، الى ذاتها . وبفضل هذا الانتقال الى الواقع ، بفضل هذا الاحتكاك المباشر والحميم معه يتكشف **الطلق** على انه **الطلق** الحقيقي والاصل ويغدو بالتالي في متناول الادراك والتمثيل الفني ، بدلا من ان يظهر بمظهر **إله** لا غاية لنشاطه الا ان يخفض من شأن الطبيعة والوجود الانساني على حد سواء ، وصولا الى حذفهما وإلغائهما ، من دون ان يتظاهر فيهما بوصفه ذاتية واقعية وإلهية فعلا وواقعا .

غير ان وجود الله ليس واقعة طبيعية وحسية بما هي كذلك، وانما واقعة تتجاوز الحسي ؛ انه الحسي وقد صار ذاتية روحية، وهذه بدلا من ان تفقد في تظاهرها الخارجي طابعها المطلق ، يتأتى لها بفعل هذا التظاهر ونتيجة له اليقين والثوق بواقعيتها

من حيث هي **مطلق** . اذن فآله ، في حقيقته ، ليس محض مثال يولده الخيال ، بل أنه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي ، المنسوج من المصادفات والطوارئ، من دون أن يكف عن أن يكون، ومن دون أن يكف عن أن يعرف أنه في قلب هذا الواقع هو الجوهر الالهي الذي يبقى لامتناها في ذاته والذي يكون هو ذاته مصدر هذا اللاتناهي . ونظرا إلى أن الفرد الواقعي يفسد على هذا النحو تطاهر الله ، يصير للفن ، بحكم ذلك ، الحق فسي استعمال الشكل الانساني الخارجي للتعبير عن **المطلق** ، وهذا بالرغم من أن المهمة الجديدة التي تقع من الآن فصاعدا على عاتق الفن تتمثل لا في تمرير كل الداخلية في الخارجية الجسمانية ، ولا في حل هذه على امتصاص تلك ، بل على العكس في صيانة استقلال الداخلية ، وفي جعل الوعي الروحي لله قابلا للادراك في الفرد . والآناء المتنوعة التي تتألف منها كلية هذه الرؤية للعالم ، من حيث هي كلية الحقيقة ، تمثل من الآن فصاعدا للعيان بوصفها تظاهرات انسانية مبتوة الصلة بتظاهرات المراحل السابقة التي كان شكلها ومضمونها يمثلان إما بعواضيع طبيعية ، كالشمس والسماء والأفلاك ، الخ ، وأما ، كما لدى الاغريق ، بألهة تشع جمالا ، وبأبطال ومآثر وافعال ذات صلة بالواجبات التي توجبها الاخلاق العائلية او الحياة السياسية ، لكنما الشخص الفردي ، الواقعي ، المحبو بحياة داخلية ، هو الذي يكتسب قيمة لامتناها ، بوصفه المركز الاوحد الذي تنهيا فيه وتشع منه الآناء الاولية للحقيقة المطلقة التي لا تتحقق الا من حيث هي روح .

وحينما نقارن طابع الفن الرومانسي ، على نحو ما حددناه به، بطابع الفن الكلاسيكي ، الذي وجد اكمل تعبير له فسي النحت الاغريقي ، نلاحظ أن الهيئة النحتية للألهة لا تعبر عن حركات ونشاط الروح الذي يبارح دائرة تمثيله الخارجي لينكفيء على ذاته ويرجع إلى كينونته — ل — ذاتها الداخلية . صحيح أن ما

هو متغير وعرضي في الفردية الاختبارية يتقلص الى حده الأدنى في أشكال الآلهة الجميلة تلك ، بيد ان ما تفتقر اليه هو الذاتية الموجودة لذاتها ، العارفة ذاتها والمريدة ذاتها . وتتجلى هذه الثغرة ، خارجيا ، بافتقار التماثيل الى نور البصر ، هذا البصر الذي به تفصح النفس عن ذاتها بملء بساطتها . وما استطاعت حتى انجح آثار النحت الجميل ان تنجو من هذا الميب ، بمعنى ان داخليتها لا تشف عن ذاتها بما هي كذلك وفي تلك الحالة من التركيز الروحي التي لا يمكن لغير العين ان تشف عنها . ونور النفس هذا ، بدلا من ان ينبثق من التماثيل ، انما يخص المشاهد الذي لا تكون نفسه بحضرة نفس ولا عينه بحضرة عين . لكن الله في الفن الرومانسي هو الله الذي يرى ، الله الذي يعرف انه هو الله ويمتلك ذاتية داخلية ، الله الذي تفتح داخلته وتتكشف لداخلية المؤمنين . وبالفعل ، ان السلبية اللامتناهية وانكفاء الروحي على ذاته يلقيان انتشاره الكامل في الجسماني ؛ فالذاتية هي النور الروحي الذي ينير ذاته بذاته ، ويضيء حيثما لم يكن وجود في السابق لغير الظلام ؛ وبينما لا يستطيع النور الطبيعي ان ينير سوى موضوع ، فان مضمار النور الروحي وموضوعه هو ذاته ، أي الذاتية العارفة ذاتها بما هي كذلك . لكن بالنظر الى ان هذه الداخلية المطلقة تتلبس في كينونتها - في - الهنا الواقعية مظهرا انسانيا ، وبالنظر الى ان الانساني يرتبط بدوره بمجمل العالم الذي هو جزء منه ، ينجم عن ذلك تعدد كبير سواء أفسى أشكال الذات الروحي ام في أشكال الموضوعي العيني والخارجي الذي يتعرفه الروح على انه تابع له .

ويمكن لواقع الذاتية المطلقة ، المتشكل على هذا النحو ، ان يتظاهر ، شكلا ومضمونا ، بكيفيات ثلاث :

١ - نقطة الانطلاق الاولى سيقدما لنا **الطلاق** نفسه ، المطلق الذي يحقق ذاته ويؤكد ذاته ويعرف ذاته باعتباره روحا . والهئية الانسانية تمثل على نحو يمكن تعرفها معه للحال بوصفها إلهية

الانتماء . والانسان لا يطرح نفسه على أنه محض انسان ، ذي طبع انساني محض واهواء محدودة وغايات وانجازات عارضة ، وذي وعي بالله ، وانما على انه هو الله ذاته ، الواحد والكلّي ، الذي تكشف حياته وآلامه وولادته وموته وبعثه حتى للوعسى المنتاهي ما كنه الابدّي واللامتناهي بموجب الحقيقة . ويمثل الفن الرومانسي هذا المضمون في قصة المسيح ووالدته وتلاميذه ، وكذلك سائر من حل عليهم الروح القدس وقبسوا من الوهيته . وبالنظر الى ان الله ، من حيث انه الكل ، هو الذي يتجلى فسي الحياة الانسانية ، فان الواقع الذي يكشف عنه هذا التجلي ليس محدودا بالكيونة - في - هنا ، الفردية والمباشرة ، للمسيح ، بل يمتد ليشمل الانسانية قاطبة ، هذه الانسانية التي فيها يفصح روح الله عن حضوره وفيها يبقى على وفاق مع ذاته . وامتداد حدس الروح هذا بذاته ، كيونة الروح في ذاتها ولذاتها هذه ، يعني الوثام وتصالح الروح مع ذاته في موضوعيته ، كما يعني ولادة عالم إلهي ، ولادة مملكة لله يستطيع فيها الالهي ، الذي يحايثه مبدأ التصالح مع واقعه ، ان يحقق هذا التصالح بتمامه ، ويحقق معه تماهيه الكامل مع ذاته .

ب - لكن أن يكن لهذا التماهي ، من حيث هو حرية روحية ولانها ، ميرره وجذوره في ماهية المطلق بالذات ، فان التصالح الذي ينجم عنه هذا التماهي ليس فعلا مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، الطبيعي والروحي ، بل يتم على العكس بفضل تسامي الروح الذي يتحرر من تناهي كيونته - في - هنا المباشرة ليرقى نحو حقيقته . ولكي يتوصل الروح الى ذلك ، ويحقق كليته ويستعيد حريته ، لا بد له ان يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه باللامتناهي في ذاته . وانما بفضل انفصاله هذا عن ذاته ونتيجته ، هذا الانفصال الذي هو مصدر وعلة كل ما هو سلبى وردىء وشرير في الوجود الطبيعي ، المنتاهي والمباشر ، يقدو

الروح قادرا على تحطيم السلاسل التي تشد وثاقه الى هذا الوجود ليدلف من ثم الى مملكة الحقيقة والفبطة . الامر اذن هنا امر نشاط ، حركة للروح ، سيورة منسوجة من الصراعات والمعارك المتسعة اساسا بالالم والموت والاحساس المؤلم بالعدم ، وبغذابات الروح والجسم . وبالفعل ، وكما ان الله يشرع بأن ينبذ بعيدا عنه الواقع المتناهي ، كذلك فان الانسان المتناهي ، الذي تكمن نقطة انطلاقه خارج مملكة الله ، تتحدد مهمته بالارتقاء الى الله ، بالتححرر من المتناهي ، مما هو بلا قيمة ، ليصير ، بفضل هذا التدمير لواقعه المباشر ، الواقع الحقيقي الذي موضعه الله بتظاهرة كإنسان . والالم اللذان نحتهما جانباً ، بطريقة او بأخرى ، بالذاتية ، الالم والموت اللذان نحتهما جانباً ، بطريقة او بأخرى ، تمثلات الفن الكلاسيكي ، يتلقيان في الفن الرومانسي فقط طابعا من اللزوم والضرورة . ولا يسعنا ان نقول ان الاغريق قد ادركوا المدلول الماهوي للموت . فيما انهم ما كانوا يرون من شيء سلبي في ذاته لا في الطبيعية بما هي كذلك ، ولا في مباشرة الروح المقترن بالجسماني ، فقد كانوا يعتبرون الموت انتقلا مجردا ، لا خوف فيه ولا رهبة ، ومحض توقف وانقطاع لا ترتب عليه اي عواقب اخرى متمدر سيرها بالنسبة الى الفرد المتوفى . لكن حين تكتسب الذاتية ، بوصولها الى الكينونة — في — ذاتها الروحية ، اهمية جوهرية ، فان النفي الذي يستتبعه الموت يفدو نفيا لهذه الذاتية عينها ، وهذا ما يضفي عليه صفة الرهبة ؛ فهو يفدو موت النفس التي يكتب عليها الشقاء المطلق واللعنة الابدية ، بحكم اقصائها من الان فصاعداً والى الابد عن كل سعادة بالنظر الى انها تكون قد صارت سلبية في ذاتها ولذاتها . ولكن بما ان الفردية الاغريقية ، منظورا اليها كذاتية روحية ، لا تمزو الى نفسها مثل تلك القيمة ، فمن الطبيعي ، والحالة هذه ، ان يتجلى لها الموت في مظهر من الصغو ، اذ ان الانسان لا يتناهب الخوف الا على الاشياء التي يعزو اليها قيمة سامية . والحال ان الحياة لا

تكتسب بالنسبة الى الوعي قيمة لامتناهية الا متى خالغ الذات ، التي تعتبر ذاتها واقعا روحيا ، واعيا ، فريدا ، شعور بالرهبة ازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يكون له من مفعول آخر سوى حذف هذا الواقع الايجابي والفائه ، وازاء فكرة ان الموت لا يمكن ان يعني شيئا آخر سوى نفي هذا الواقع الايجابي . بيد ان الموت ليس له في الفن الكلاسيكي ، بالمقابل ، المدلول الايجابي الذي يتلفاه في الفن الرومانسي . وانما مع تقدم التفكير والوعي الذاتي فحسب ، كما لدى سقراط على سبيل المثال ، يرتدي الخلود معنى اعمق ويفدو تلبية لحاجة اكثر تطورا . حين يعلن اوليسس في العالم السفلي (الأوذيصة ، النشيد الحادي عشر ، الايات ٤٨٢ – ٤٩١) ان أخيل أسعد حالا من جميع اولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لانه ان كان فيما يف قد أحبط بالتكريسم وانتوثير على غرار الآلهة فقد اضحى من الان فصاعدا ملكا على الاموات ، يرد أخيل ، الذي ما استطاب كثيرا هذه السيادة على ما يبدو ، راجيا اوليسس الا يعود الى التلطف بكلمة واحدة بهدف تعزيتته عن الموت ، لانه لو خير لكان اختار ان يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير على ان يكون ملكا على الاموات . أما الفن الرومانسي فيمثل الموت ، على العكس ، وكأنه صبوة للنفس الطبيعية وللذاتية المتناهية ، صبوة ما هي بسلبية الا ازاء ما هو سلبي في ذاته ، وهدفها الفاء ما هو مجرد من القيمة ، وتحرير الروح من تناهيه وازدواجه ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع المطلق . في نظر الاغريق ، كان الوجود الطبيعي ، الخارجي ، الدنيوي هو وحده الوجود الايجابي ، ولم يكن الموت الا نفيه المحض . هكذا كانوا يتصورون الموت الفاء ، حذفاً للواقعي المباشر . لكن للموت في الرؤية الرومانسية للعالم مدلول النفية ، اي نفي السلبي ، وهذا ما يحوله الى مدلول ايجابي ، مدلول تحرر الروح من طبيعته المحض ومن تناهيه المتنافي مع مفهومه .



هكذا يعقب الم الذاتية المحتضرة وموتها انكفاء على الذات ، والرضى ، والفبطة ، والوجود الايجابي والمطمئن الذي لا يمكن للروح بلوغه ، الا بتبديده الجو السلبي الذي يمزله عن الحقيقة وعن الحياة طبقا للحقيقة . وليس المقصود هنا الموت الذي ينزل بالانسان وكأنه قدر طبيعي ، وانما هي سرورة لا بد للروح من اجتيازها ، حتى بمعزل عن ذلك النفي الخارجي ، كما يرقى الى حياة هي حياة بحق معنى الكلمة .

ج - المظهر الثالث لمالم الروح المطلق هذا يتمثل بالانسان ، وذلك بقدر يبقى حبيس حدود الانساني فلا يتجاوزها ، بدلا من ان يكون هو ذاته تظاهر **المطلق والالهي** وبدلا من ان ينجز هو ذاته سرورة الارتقاء نحو الله والاتصال معه . وفي هذه الحال يتكون المضمون من المتناهي بما هو كذلك ، علما بأن هذا اللفظ ينطبق على الغايات الروحية وعلى الاهتمامات الدنيوية وعلى الاهواء والمنازعات والالام والافراح والامال والتلبات انطباقه على الطبيعة بكل غنى ظاهراتها الخصوصية . بيد انه ثمة طريقتان في تصور هذا المضمون . فمن جهة اولى يستطيع الروح ، بالفعل ، ان يتصرف في هذا المضمار وكأنه يتقدم ضمن بيئته المشروعة ، القمينة بأن توفر له جميع التلبات التي يمكن له ان يطمح اليها ، وهو يفعل ذلك من دون ان يقيم اعتبارا لغير طامعه الموجب ، ليتظاهر من ثم من جديد في رضاه وداخليته الايجابيين . لكن من الممكن للمضمون عينه ، من جهة اخرى ، ان ينحط الى حالة من المرضية المحض التي لا يمكن ان تطمح في أي استقلال او سؤدد، على اعتبار ان الروح لا يجد فيها نمط وجوده الحقيقي ولا يسمه ان يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا سلك مسلكا سلبيا ازاء تناهسي الروح والطبيعة هذا .

## كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه

١ - يتقلص حضور الالهي في الفن الرومانسي تقلصا ملموسا، كما رأينا . فالطبيعة أولا تتعزى ، بالفعل ، من طابعها الالهي ، وتفقد البحار والجبال والوديان والسيول والنباتات والزمان والليل ، وكذلك سائر سيرورات الطبيعة ، قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق وكأجزاء مكونة منه . كما لا تعود التشكلات الطبيعية تخضع لعملية توسيع رمزي ؛ ولا تعود اشكالها وتظاهراتها تمدّ صالحة للتعبير عن سمات إله من الآلهة . والحق ان المشكلات الكبرى ، ذات الصلة بنشوء العالم واصل الانسان ومصيره وغايات الطبيعة، والمحاولات المبذولة لحل هذه المشكلات بمساعدة تمثيلات نحتية ، قد فقدت جميعها مبرر وجودها ابتداء من اللحظة التي تجلّى فيها الله في الروح . وحتى في الدائرة الروحية ابتداء من اللحظة التي وجه فيها العالم الحسي والمتعدد الألوان ، بأشخاصه وأعماله وأحداثه ذات القسمات الكلاسيكية ، أشعته كلها نحو محرّق المطلق وحده ، بقصته الخالدة عن الفداء . وبذلك يكون المضمون كله قد تكثف وتركز وتموضع في داخلية الروح ، في الاحساس ، في التمثل ، في النفس التي تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسعى الى استحضار الالهي وتثبيته في الذات . والغايات والمشاريع التي تعقد العزم على تحقيقها في هذا العالم ليست من هذا العالم ، او ان مشروعها الاساسي يكمن بالاحرى في صراع الانسان الداخلي ضد نفسه بغية التصالح مع الله ، وبهدف تحقيق الشخصية والحفاظ عليها، وتمثيلها في مظهر الالهي . والبطولة التي يمكن ان ينطوي عليها

هذا الصراع وهذه الصبوات ليست بطولية تستن لذاتها قوانينها وتفرض مؤسسات وتخلق أو تفرأ اوضاعا ومواقف ، وانما هي بطولية انصياع ، تواجه اوضاعا سابقة الوجود وجاهزة ، وتقنع على عائقها مهمة وحيدة هي ضبط الزماني بدالة هذه الاوضاع وتطبيق الوصايا الصادرة عن سلطة عليا ، موجودة في ذاتها ولذاتها ، على اشيء العالم الفاني والزماني . لكن بالنظر الى ان هذا المضمون المطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، والى ان السيرة برمتها تتم من الان فصاعدا في صميم الانسان ، فان دائرة المضمون تتعرض لتوسيع جديد يأخذ هذه المرة بعمدا لامتناهيا . فهو يفتح في شكل تمدد لا حد له من الاشكال . وبالفعل ، وعلى الرغم من ان تلك القصة الموضوعية ، قصة الفداء ، تؤلف الجانب الجوهري من النفس ، فان الذات تجوبها في الاتجاهات كافة ، إما توكيدا على نقاط بعينها ، واما بغية اضافة بعض القسما الإنسانية إليها ، علاوة على انها قادرة على التماهي مع الطبيعة لتجعل منها بيئة للروح وحلبة له ولتستخدمها برسم هدف كبير أوحده . وينجم عن ذلك اغتناء لامتناه للروح . وبفضل هذا الاغتناء يمتلك المقدرة على التكيف مع الظروف والاضاع الاكثر تنوعا . وحين يخرج الانسان من دائرة **الطلق** هذه ليختلط بأشيء العالم ، يجد نفسه بمواجهة اهتمامات وغايات يكون تعدادها اكبر وتكون الشاعر والعواطف المتصلة بها اكثر تنوعا اذا ما كان الروح قد اكتسب من قبل عمقا اعظم ، الشئ الذي يتيح له ان يتصدى ، في تفتح ، لمواجهة منازعات وتمزقات وفورات أهواء متضاعفة الى ما لانهاية ، وان يعرف ، بحكم ذلك ، جميع درجات الرضى . ان **الطلق الكلي** في ذاته ، كما يعرض ذاته للوعي الانساني ، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانسي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفد ولا تنضب في الإنسانية جمعاء وفي مجمل تطورها .

ب - بيد ان الفن الرومانسي لا يمثل هذا المضمون بصفته

فنا ، كما يفعل الى حد كبير الفن الرمزي ، وعلى الاخص الفن الكلاسيكي بألته المثالية ؛ بل انه اذا كان يعطي مضمون الحقيقة شكلا فنيا ، فلا يجوز ان ننسى ان هذا المضمون كان له وجوده السابق خارج الدائرة الفنية ، وذلك في التمثل والاحساس . ان الدين ، بوصفه الوعي العام للحقيقة ، يشكل المسلمة الاساسية للفن الرومانسي ، وتظاهراته الخارجية والحسية تعرض ذاتها للوعي الفعلي في شكل أحداث ووقائع ثرية ذات راهنية مباشرة . وبالفعل ، وبالنظر الى ان مضمون الوعي الذي حل على الروح ما هو الا الطبيعة المطلقة والابدية الروح المنفصل عن الطبيعية بما هي كذلك والمزدي بها ، ينجم عن ذلك ان الظواهر التي يتألف منها العالم الخارجي لا يمكن ان تكون غير ظاهرات عالم عرضي انسحب منه المطلق ليتركز في الروحي والداخلي وليفقد الحقيقة في ذاتها ولذاتها . هكذا يفقد الخارج والخارجي عنصرا حياديا ، لا يحضه الروح اي ثقة ، ولا يسهه ان يطيل المكوث عنده . وكلما ازداد اقتناعا بأن شكل الواقع الخارجي لا يليق به ، ضعف ميله الى البحث عن تلبية فيه ، وضؤل استعداده للاقترب منه ولانجاز تصالحه معه .

ج - لهذا لا يتجاوز الفن الرومانسي ، في تمثل الظاهرة الخارجية ، حدود الواقع العادي والمبتذل ، ولا يتهب ان يضع يده على العالم الواقعي وان يملكه بكل عيوبه ونواقصه وبكل تحدده وتوضحه المتناهي . وبذلك تطوى صفحة الجمال المثالي الذي كان يعرف كيف يرفع انظار من يتأمله الى ما فوق الزمن وكيف يرأىء بوهم الخلود والافناء ، وكيف يمسك بجمال الوجود ويثبت عبر تظاهراته العكرة والمشوهة . فالفن الرومانسي ما عاد يطمح الى تصوير الحياة في حالة صفوها اللامتناهي ، الى تظهير النفس من خلال تجسيدها في جسم ، كما لم يعد هدفه الحياة بما هي كذلك ، المطابقة اثم المطابقة لمفهومها ، بل انسه يشيح بالعكس عن ذروة الجمال هذه ، ليضع نصب عينيه داخلية

كل ما هو عرضي في التشكلات الخارجية ، وليبوء السمات  
الميزة لما هو تقيض الجمال مكانة لامتناهية السمو .

علان اثنان يواجهاننا اذن في الفن الرومانسي : عالم روحي ،  
كامل في ذاته ، للنفس المطمئنة ، المتصالحة مع ذاتها ، عالم التكرار  
البدائي للولادة والزوال والانبعث المفضي الى انكفاء الروح على  
ذاته والى تمتعه بالحياة الحقيقية المتقانية ؛ ومن الجهة المقابلة  
العالم الخارجي بما هو كذلك ، هذا العالم الذي يفدو ، نتيجة  
تراخي الروابط التي تربطه بالروح ، واقعا اختباريا تماما ، لا  
ينطوي شكله على اي اهمية بالنسبة الى النفس . لقد كان الروح  
في الفن الكلاسيكي يسيطر على الظاهرة الاختبارية ويتغلف  
فيها من اولها الى آخرها ، اذ من معينها كان يقبس واقعه الامثل .  
اما ابتداء من الان فان الداخلية تبدي عدم اكتراث بنمط تمثّل  
العالم الخارجي ، لان ما هو مباشر وفوري غير جدير بإثارة اهتمام  
النفس ولا يساهم بشيء في غيبتها . فيكف الخارج عن ان يكون  
صالحا للتصوير من الداخل ، واذا ما لجئ اليه مع ذلك لهذا  
الفرض ، فان المهمة التي تعزى اليه في هذه الحال هي بالضبط  
بيان ان العالم الخارجي لا يمكن ان يكون مصدرا للتلبية والرضى ،  
والالاحاح على الاهمية التي ينبغي التسليم بها للداخلية ، للنفس ،  
لعالم العواطف . والفن الرومانسي ، بسلوكه هذا المسلك ، يترك  
للعالم الخارجي حريته تامة ، فلا يفرض عليه اي إكراه ولا يخضعه  
لاي اختيار ، ولا يبعد عن تمثيلاته الاشياء الدارجة الشائعة من  
ازهار واشجار ، بله الاشياء المبتذلة كالادوات المنزلية وكسل  
الجانب المرضي والعارض من الطبيعة . لكنه اذ يقبل بهذا  
المضمون لا ينسى ابدا ان هذه محض مواضيع خارجية ، اي  
حيادية ومبتذلة ولا قيمة لها ولا شأن الا بقدر ما تتصل بالنفس ،  
وبقدر ما تعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، ويقدر ما تشف عنها ،  
لا في اتحادها مع الخارجية ، ولا حتى في انصهارها التام بقدر  
او بآخر معها ، وانما في اتصالها ، في توافقها التام والكامل مع

ذاتها . وما الاستدخال المغالى به الى هذا الحد سوى الخارجي  
المعري ، ان جاز القول ، من خارجيته الموضوعية ، الخارجي  
الذي صار لا يُنظر ولا يقع تحت ادراك الحواس ، الخارجي الذي  
امسى محض صوت منبثق عن مصدر خفي ، محض طيران محلق  
فوق المياه ، محض موسيقى تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل ،  
بظواهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكيونة النفس التي هي  
كينونة - في - ذاتها .

تلخيصا لهذه العلاقة بين المضمون والشكل في الفنون  
الرومانسي سنقول انه حيثما يظهر في مظهره الصادق الاصيل  
تكن النبوة الاساسية للفن الرومانسي من طبيعة موسيقية ، بل  
من طبيعة غنائية اذا ما اخذنا بعين الاعتبار المضمون المحسود  
للتمثل ، وذلك بحكم الشمولية التي تبلغ فيه اعلى درجاتها  
وبحكم من ان النفس ، الساعية الى التعبير فيه عن ذاتها ، لا  
تنقطع عن البحث والتنقيب في اعماقها الاكثر حميمية . والحق  
ان الغنائية تؤلف السمة الاساسية ، الجوهرية ، للفنون  
الرومانسي ؛ ونحن تلقاها حتى في الملحمة والدراما ، بل حتى في  
الاعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كما لو انها هالة ، انبثاق  
ضبابي للنفس ، اذ ان النفس والروح لا يخاطبان في جميع  
ابداعات هذا الفن سوى النفس والروح .

انطلاقا من هذا التعريف العام للفن الرومانسي سنتبنى ،  
في العرضي الفصل التالي ، التقسيم التالي :

سنتكلم أولا عن مظهره الديني ، على اعتبار ان قصة الفداء  
وحياة المسيح وموته وبعثه تشغل فيه مكانة ممتازة . وبصدد  
هذه النقطة يتمثل التعيين العام في وقوف الروح موقفا سلبييا  
ازاء مباشرته وتناهيته ونجاحه في التغلب عليهما ، كما يتمثل  
في توكيد الروح لذاته ، بفضل هذا الانعتاق ، بوصفه لامتناهيا  
ومتمتعا باستقلال مطلق في مضماره الخاص .  
ثانيا ، ما ان يتحقق هذا الاستقلال ، بفضل تأله السروح

وارتقاء الانسان المتناهي نحو الله ، حتى يمتد ليشمل اشياء العالم الارضي . انها الذات بما هي كذلك ، وقد صارت ايجابية حيال ذاتها ، واكتسبت فضائل تتصل بهذه الذاتية الايجابية وتؤلف من الان فصاعدا جوهر وعيها ومعنى وجودها : الشرف ، الحب ، الولاء ، الشجاعة ، اهداف الفروسية الرومانسية وواجباتها .

اما مضمون الفصل الثالث وشكله فيمكن وصفهما اخيرا تحت هذا العنوان العام : **الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية .** وبالفعل ، ان تكن الذاتية قد توصلت الى درجة امسى معها الاستقلال الروحي يشكل بالنسبة اليها الجوهر ، فان المضمون الخاصوي الذي ستمارس من خلاله استقلالها لا بد ان يشاركها هذا الاستقلال ؛ لكن بالنظر الى ان هذا المضمون لا يندرج في عداد جوهرية الحياة الذاتية ، اي دائرة الحقائق الدينية بما هي كذلك ، فان استقلاله لا يمكن الا ان يكون شكليا . وبالمقابل ، فان الظروف والاضاع الخارجية والاحداث في ترابطاتها وتعميقاتها ستستعيد حريتها وستسلك طريقا محفوفا بالمجازفات ، متعرجا ، غير متحدد باي اتجاه . هكذا سنرى الفن الرومانسي يضي في خاتمة المطاف ، وبصورة عامة ، طابعا عرضيا على الخارج وعلى الداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالا بعني في واقع الامر نفي الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى ان يكتشف ، كيما يعقل الحقيقة ، اشكالا اسمى من تلك التي يقدمها الفن .

## الفصل الأول

### الدائرة الدينية للفن الرومانسي

بما أن المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانسي هو الذاتية المطلقة ، اتحاد الروح مع ماهيته ، سكينة النفس ، تصالح الله مع العالم ، وبالتالي مع ذاته ، فقد يتراءى لنا أن المثال يفترض فيه أن يجد في هذا الشكل الفني بالتحديد تحقيقه الكامل الناجز . وبالفعل ، ألم نرَ أن الغبطة الطوبوية والسكينة والاستقلال والصفو والحرية هي التي تشكل السمات الرئيسية المحددة للمثال ؟ ومن دون أن تكون بنا رغبة في استبعاد المثال من مفهوم الفن الرومانسي وواقعه ، ينبغي علينا مع ذلك أن نقول أنه بالمقارنة مع المثال الكلاسيكي يتبدى في مظهر مغاير تماما . وبالرغم من أنه سبق لنا أن أبدينا إشارة عامة بهذا الصدد ، يخيل



الينا انه لزام علينا هنا ان نلج على مدلوله الاكثر عناية لنيسرز  
للعيان من البداية النموذج الاساسي لنمط تمثّل **المطلق** في الفن  
الرومانسي . فالإلهي مردود في المثال الكلاسيكي الى حدود  
الفردية ؛ فنفس كل إله وغبطته تتظاهران في جميع تفاصيل  
شكله الخارجي ؛ وبالنظر اخيرا الى ان هذا الفن قائم على اساس  
وحدة الفرد غير القابلة للانقسام ، سواء الفرد بما هو كذلك او  
في خارجيته ، فان سلبية الانفصال والتعزق والالم الجسماني  
والاوجاع المعنوية والتضحية والعزوف لا تمثل عنصرا اساسيا من  
عناصره . صحيح ان الهي الفن الكلاسيكي ينقسم الى عدد جم  
من الالهة ، لكن هذا الانقسام لا يعني انفصالا بين ماهوية عامة  
وبين تظاهرات فردية وذاتية ذات اشكال انسانية ومحجوة بروح  
انساني ، ولا تعارضا بين **مطلق** لا يتظاهر من خلال اي علامة  
خارجية وبين عالم تسوده الخطيئة والشر والخطا ، وهو تعارض  
لسو وجد لما كان مناص من حله لان مثل هذا حله  
سيكون في هذه الحال الوسيلة الوحيدة لارجاع الواقع الى  
حقيقته ، اي الى الاله . اما مفهوم الذاتية المطلقة فيتضمن ،  
على العكس ، التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ،  
وهذا التعارض ، متى ما تحقق توسطه ، يجعل الذات تشارك  
في الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهري ذاتا مطلقة يعرف ذاته  
ويريد ذاته بما هو كذلك . بيد ان الذاتية لا يمكن ان تصير روحا  
بالمعنى الواقعي للكلمة الا بفضل معارضة عميقة لعالم متناه ؛ وانما  
بعد الفناء هذا التعارض والتصالح مع **المطلق** ترقى الذات ،  
المنضوية من الان فصاعدا تحت لواء **اللامتناهي** ، الى علو تغدو  
معه روحا مطلقا . وعندئذ يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج في  
دائرة الروح ويظهر في شكل روحي جوهريا ، ويتمتع بجمال  
يختلف كل الاختلاف عن الجمال المتحقق في الفن الكلاسيكي .  
فالجمال الاغريقي يصور داخلية الفردية الروحية في شكلها

الجمالي المحض، وأعمالها ومواقفها في مظهرها العيني الصرف. وباختصار ، أن الداخل والخارج يوجدان في الجمال الإغريقي في حالة اتحاد لا يقبل فصاما ، إذ يجد الأول في الثاني تعبيره التام الكامل . غير أن الجمال الروماني يتطلب شيئا آخر : يتطلب من الجمال ، الذي يتظاهر في مظهر جسماني ، حسي ، أن يظهر أيضا أن هذا التظاهر لا يستوعبه بتمامه ، وأنه ليس التجلي النهائي والكامل له ، لأن شرط مثل هذا التجلي انكفاء النفس على ذاتها وعودتها إلى حياة مستقلة . لا يمكن للخارج إذن ، في الفن الروماني ، أن يعبر عن داخلية الروح إلا إذا أظهر أنه لا يعبر عنها بتمامها ، وأن للروح وجودا آخر موقوبا عليه لا يسع الفن التعبير عنه في تمثيلاته الخارجية . وعلى هذا ، لن يكون الجمال كما في السابق أمثلة (١) للشكل الموضوعي ، بل سيكون جمال النفس ذاتها ، التعبير عما هو حميمي اقصى الحميمة فيها، عن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الداخلي للذات ، من دون أن يختلط بغلافها الخارجي ، مع أنه يخترقه من أقصاه إلى أقصاه . وهكذا ، وبدلا من الوحدة الكلاسيكية للخارج والداخل ، يتجه البحث نحو القطب المعاكس الذي يتمثل في زرق الشكل الداخلي للروح بجمال جديد ، فيمسك الفن بالتالي عن الاهتمام بالجمال الخارجي المحض ، بل بكل ما هو خارجي بوجه عام : فهو يكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عفويا . والتصالح مع **الطلق** في الفن الروماني عبارة عن فعل يتم في قرارة النفس ؛ وصحيح أن هذا الفعل يعبر عن ذاته خارجيا ، لكنه لا يتصرف في هذا التعبير الخارجي شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه الأصليين . وعدم الاكتراث هذا بالاتحاد الممثل للنفس والجسم يكون من

---

١ - أمثل الشيء idéaliser : جملة مثاليا ، والمصدر منه أمثلة . -م-

نتيجته اضعاء طابع خصوصي على التمثيل الاكثر تخصصا للخارجية الفردية ، طابع الوصف Portrait والنسخ الحرفي للقسمات والاشكال كما توجد في الطبيعة وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص ، دونما أي مجهود للتخفيف، او بالاحرى للأمتثلة . وبصورة عامة يظل مطلب تطابق الشكل والمضمون قائما ، لكن مع الاكتفاء بأي شكل كان ، بتطابق بالغ العمومية ، دونما مسعى الى تنحية جميع الجوانب الاحتمالية للواقع الاختباري والمعيني .

ثمة ضرورة حقيقية تبرر على كل حال الطابع الاساسي للفن الرومانسي . فالمثال الكلاسيكي ، حين ادرك ذروة تحققة ، بات أسير نفسه ، مستقلا ، ممتعنا على النفاذ ، نابذا كل ما ليس منه . وشكله خاص به وموقوف عليه ، وهو يعيش فيه ، ولا يضحي بشيء منه على مذبح الشائع ، الاختباري ، العرضي . وعليه ، فان كل من يقترب من هذه المثل بصفة المتفرج لا يستطيع بحال من الاحوال ان يعتبرها تعابير خارجية تمت بصلة شبه الى تظاهراته هو . فمهما تكن هيئات الآلهة الابدية هيئات ذات ظاهر انساني ، فانها لا تشبه البشر الا بظاهرها ، بينما لا ينطوي واقعها العميق على شيء من الصفة البشرية ، وذلك على اعتبار ان الآلهة تفلتت على عاهات الوجود البشري وانتصرت على هشاشته ووقتته . كما ان الروابط التي كانت تربطها بالاختباري والنسبي قد انفصمت . وبالمقابل فان الذاتية اللامتناهية ومطلق الفن الرومانسي لا يتلاشيان في تظاهره الخارجي ، ولا يفوسان ويستغرقان فيه بتمامهما ؛ بل يواصلان وجودهما في ذاتهما الى حد ان المظهر الخارجي والشكل الموضوعي للذاتية يوجدان لا بالنسبة الى الذاتية ، وانما بالنسبة الى الآخرين ، وفي تناول تقييم الآخرين الحر . ومن الواجب الحفاظ على هذه الخارجية في حدود العادي والاختباري والانساني ، وذلك ما دام الله

بذاته قد تنازل وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ليقسوم بالتوسط وبحل التنافي المطلق الذي يدخل فسي عداد مفهوم المطلق . وبفضل ذلك تفتح امام الانسان منظورات وآفاق جديدة : فطبيعته الخاصة توحى اليه من الان فصاعدا بثقة أعمق ، وهو يقترب من ذاته بمزيد من الاطمئنان والثوق اللذين يتأتیان له من كون الشكل الخارجي لا يظهر له الا ما يمتلكه هو ذاته او ما يمتلكه أولئك الذين يعرفهم ويحبهم ممن في جواره ومحيطه ، بدلا من ان يقف هذا الشكل متعاليا امامه بصرامته الكلاسيكية ، الفريية عن كل ما هو خصوصي وعارض . وانما عن طريق هذا التألف مع العادي يجتذب الفن الرومانسي الثقة ويوحى بها . لكن ان يكن قصد الفن الرومانسي من هذه التضحية المتمدة بالتعبير الخارجي رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابع من القداسة عليه ، فانه يقصد ايضا ان يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وان يجتذب الى دائرته أعمق مناطق الحياة الانسانية واكثرها حميمة .

لكن من هذه التضحية تنبثق ايضا فكرة اخرى ، مؤداها ان الذاتية اللامتناهية في الفن الرومانسي ، بدلا من ان تبقى متوحدة نظير الاله الاغريقي الذي يحيا منفلقا على ذاته في حالة من الفبطة التي لا يعكر صفوها معكر ، مفروض عليها ان تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وان لم يكن هو ذاتها ، لانها تهتدي فيه الى ذاتها ، من دون ان تكف عن كونها ما هي كائنة عليه . واتحاد الذاتية هذا مع ما ليس هو ذاتها هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانسي ، مثاله الذي شكله وتظاهره الخارجي هو الداخلية والذاتية ، النفس ، عالم العواطف . يعبر المشال الرومانسي اذن عن علاقات مع روحيات اخرى مشدودة الااصر الى الذاتية بروابط وثيقة للغاية بحيث ان هذه الذاتية لا تستطيع تظهير كل مضمونها الداخلي الا في هذه الروحيات وبواسطتها . وهذه الحياة في الآخرين وبالاخرين ما هي ، من منظور العاطفة،

## الا الحب .

يمكننا ان نقول اذن عن الحب انه يشكل المضمون العام للفن الرومانسي ، منظوروا اليه في مظهره الديني . لكن الحب لا يتلقى شكله المثالي حقا الا حين يصبر عن سكينه الروح الايجابية والمباشرة . وهذا ما يوجب علينا المضي قدما الى الامام لندرس ، من جهة اولى ، السيرة التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة ، الواقفة موقفا سليما من تنامي تظاهرها الانساني ومباشرته ، من التغلب على هذا التناهي وهذه المباشرة ، مع العلم بان هذه السيرة تجد تعبيرها في حياة الله والامه وموته التي هي بمثابة شروط لتصالحه الممكن مع العالم والانسانية اللذين في سبيلهما ضحي نفسه . وعلينا ، من الجهة الثانية ، ان ندرس السيرة عينها انطلاقا من وجهة نظر الانسانية التي قامت بها من جانبها لتحقيق في ذاتها ذلك التصالح ولتغويه كل فعاليتها . وبين هذين الطورين السلبيين ، طور الموت وطور الدفن ، بمظهرهما المزدوج ، الحسي والروحي ، يقوم ما يشكل مركز هذه السيرة بالذات ، اعني الهناء **الايجابي** المتأتي عن الرضى المستعاد والذي يشكل واحدا من اجمل مواضيع الفن الديني الرومانسي .

وسوف نعالج هذا الموضوع في فصول ثلاثة .

**الفصل الاول سنخصصه لقصة الفداء المسيحي ، لتظاهرات الروح المطلق بواسطة الله بالذات ، متصورا في مظهر انساني ، كما لو ان له وجودا واقعا في العالم المتناهي بشروطه العينية وكما لو انه استغل هذا الوجود ليكشف المطلق للناس وللعالم .**

**في الفصل الثاني ، سنرى الى الحب في شكله الايجابي الذي هو شكل عاطفة اتحاد الانساني والالهي وتصالحهما : العائلة المقدسة ، حب مريم الاموي ، حب المسيح وحب تلامذته .**

**اما الفصل الثالث فنخصصه لطائفة المؤمنين . وفيه سنستبين حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس وللغناء**

الجانب الطبيعي والتناهي في البشر ؛ وبصفة عامة ، كنتيجة  
لعودة البشرية الى الله ، علما بأن التوبة والشهادة كانتا العاملين  
الرئيسيين في هذه العودة ، في اتحاد الإنسان مع الله هذا .

- ١ -

## قصة الفداء المسيحي

لقد تحقق تصالح الروح مع ذاته ، والتاريخ المطلق ، وسُودد  
الحقيقة وثبتت مع ظهور الله في هذا العالم . ومضمون هذا  
التصالح يتمثل ببساطة في اتحاد الحقيقة المطلقة والذاتية الفردية  
الإنسانية ؛ فكل إنسان هو الله ، والله إنسان فردي . ويترتب  
على ذلك أن كل روح إنساني في ذاته ، طبقا لمفهومه وماهيته ،  
هو حقا وفعلًا روح ، وإن الدعوة اللامتناهية لكل إنسان فرد هي  
أن يكون هدفًا في خدمة الله وأن يبقى متحدًا مع الله . ويترتب  
على ذلك أيضًا بالنسبة إلى الإنسان وجوب تحويل هذا المفهوم ،  
الذي هو في الأصل محض موجود في ذاته ، إلى واقع ، وبعبارة  
أخرى ، أن يكون هدف وجوده الاتحاد بالله وبلوغ هذا الهدف .  
فإذا ما بلغ هذا الهدف فعلًا ، صار روحًا حراً ولامتناهيًا .  
والحال أن ذلك غير ممكن ما لم يتصور هذا الاتحاد على أنه واقعة  
بدائية ، على أنه الأساس الواقعي للطبيعة الإلهية والبشرية .  
وهذا الهدف هو في الوقت نفسه البداية المطلقة ؛ وبالفعل أنه  
واحدة من المسلمات التي يصادر عليها الوعي الديني للرومانسيين  
الذين يذهبون إلى الاعتقاد بأن الله ذاته صار بشرًا ، جسدًا ،  
وتجلى كإنسان فرد ، بحيث أن التصالح المنشود ، بدل أن يبقى  
محض تجرييد لا سبيل إلى معرفته إلا من خلال مفهومه ، وجد

تحقيقه الموضوعي بعرض ذاته للادراك الحسي في شكل فرد انساني وجد وجودا فعليا . وتشكل هذه الفردية اللحظة الفاصلة ، لانها تكشف لكل انسان ان تصالحه الفردي مع الله ليس محض احتمال، وانما واقع مرهون تحقيقه بارادة كل انسان. لكن بالنظر الى ان الوحدة ، من حيث هي مصالحة روحية بين آناء متعارضة ، ليست نتيجة لمحض تقارب مباشر ، فان السيرة التي بفضلها يفدو الوعي روحا حقا لا بد ان تتم في داخل كل ذات ، بوصفها تاريخها . هذا التاريخ ، كما بينا اعلاه ، هو تاريخ الانسان الفرد الذي يتجرد من فرديته الروحية والجسدية، فيتالم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث الى الحياة ثانية كالله المحاط بهالة المجد ، كروح واقعي ان يكن ما يزال له ، بوصفه ذاتا متميزة ، وجود فردي ، فانه في الواقع، وفي قلب طائفة المؤمنين التي اليها ينتمي ، هو الله والروح جوهر .

#### ١ - عدم القزوم الظاهري للفن

يشكل هذا التاريخ الموضوع الرئيسي للفن الرومانسي الديني ، وهو موضوع يشكل الفن بالقياس اليه ، بوصفه فنا محضا ، نوعا من فضالة لا حاجة اليها . اذ ان الاساس الذي يقوم عليه هذا التاريخ هو اليقين الداخلي ، حس وفكرة حقيقية ازلية ، الايمان الذي يقبس من ذاته برهان هذه الحقيقة والذي يفدو على هذا النحو جزءا لا يتجزأ من الانسان ، جسد جسده ، نفس نفسه . وبالفعل ، ان الايمان المتسامي الى ذروة تفتحته يعطي يقينامباشرا بان تمثل آناء هذا التاريخ أو تصورها بكيفيان لاعطاء الوعي بهذه الحقيقة بالذات . ولكن ان تكن المسألة مسألة وعي الحقيقة، فان جمال التعبير والتمثيل الخارجي يفدو شيئا ثانويا وغير ذي بال،

لان الحقيقة لها وجودها بالنسبة الى الوعي ، حتى خارج الفن  
وبصورة مستقلة عنه .

### ب - ضرورة تدخل الفن

يبد ان المضمون الديني ينطوي ، من جهة اخرى ، على مظهر  
لا يجعله في متناول الفن فحسب ، بل يفرض عليه ايضا ضرورة  
ذلك . وكما كنا اوضحنا غير مرة ، يستلزم التصور الديني للفن  
الرومانسي مضمونا ذا طبيعة توجب الظو في نزعة التشبيه الى  
اقصى حد ، على اعتبار ان هذا المضمون يتركز في المقام الاول  
على اتحاد المطلق والالهى بالذاتية الانسانية القابلة فعلا للادراك ،  
المتظاهرة خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهى  
وتظهره الا في شكل فردية مشوبة بكل النواقص الطبيعية وبكل  
تناهي التظاهرات الفردية . ومن هذا المنظور يقدم الفن للوعي  
الحدسي تظاهر الله في شكل هيئة فردية ذات حضور فعلي ،  
في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للاحداث  
المرتبطة بولادة المسيح وحياته وآلامه وموته وبعثه وتجليه ، بحيث  
ان تظاهر الله الفعلي والسريع الزوال يكتسب بفضل الفن وحده  
ديمومة متجددة باستمرار .

### ج - الخصوصية المرضية

#### للتظاهر الخارجي

بالنظر الى ان النبوة مشددة ، فيما يتعلق بالتظاهر الخارجي،  
على واقع ان الله ذات فردية ، نافية لكل ذات اخرى وتمثل لا  
اتحاد الانساني والالهى بصورة عامة فحسب ، بل كذلك الذاتية  
الفردية ، في سمات انسان محدد بعينه ، يجد الفن نفسه ،



بفعل هذا المضمون بالذات ، مغزوا بكل عرضيات العالم الخارجي وخصوصياته التي كان جمال المثال الكلاسيكي قد افلح فسي الانتقاع من إسارها . فما كان المفهوم الحر للجمال قد نحاه جانباً باعتباره غير مطابق له ، وما لا يمتّ الى المثال بصلة ، يفدو الان موضع قبول باعتباره نابها بالضرورة من المضمون ويُقدم للادراك بما هو كذلك .

لئن يكن شخص المسيح قد اختبر مرارا وتكرارا كموضوع للفن ، فقد حاد الرسامون الذين ارادوا ان يجعلوا من المسيح مثالا ، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ، عن جادة الصواب وضلّوا سبيلهم . صحيح ان وجوه المسيح تلك توحى بالهدوء والوقار والرصانة ، لكن هذا لا يكفي ، لانه ان يكن من الواجب تمثيل المسيح ، من جهة أولى ، كتجسيد للداخلية والروحية بوجه عام ، فلا بد ان تكون له ، من الجهة المقابلة ، شخصية ذاتية وفردية ، علما بان هذه العمومية وهذه الفردية تتنافيان بدورهما مع التمثيل الحسي للقبطة في الشكل الانساني . فليس أصعب من الجمع بين هذين القطبين اللذين هما الشكل والتعبير ، والرسامون بوجه خاص هم الذين وجدوا انفسهم في مأزق حين ارادوا الابتعاد عن النمط التقليدي . ولئن يكن من الضروري ان يكون لتلك الوجوه تعبير عمق ووقار ، فان قسمت السحنة والهيئة وأشكالهما لا يجوز ان تتسم بجمال مثالي مثلما لا يجوز ان تتصف بالابتسالة والقبح او ان تنسأى الى الجليل . وأفضل شكل خارجي هو ذلك الذي يتنصف الطريق بين الخصوصي الطبيعي والجمال المثالي . وهذا الوسط المناسب يمسر الاهتداء اليه ، وهنا يمكن ان تتدخل على نحو ناجع وفعال مهارة الفنان وروحه وذكاؤه . وبصورة عامة ، وبصرف النظر عن المضمون الذي يدخل في باب الايمان ، ترهمن التمثيلات المائدة الى هذه الدائرة ، اكثر من تمثيلات دائرة المثال الكلاسيكي ، بالمهارة الذاتية للفنان . ففي الفن

الكلاسيكي يُمثل الروحي والالهي من خلال الاشكال الجسمانية، من خلال الجسم وتكوينه، وهذه الاشكال، التي تتعرض لتعديلات تبعد بنتيجتها عن المادي والمتناهي ، هي التي تحظى بالاهمية الاولى. اما الفن الرومانسي فانه يتركز الهيئة على ما تكون عليه في الاحوال العادية، ويعتبر الاشكال، الى حد ما، غير ذات شأن، وكأنها خصوصية لا تلعب اي دور رئيسي ومن الممكن معالجتها بأعظم الحرية . اذن فجوهر المسألة يكمن ، من جهة أولى ، في الكيفية التي يتجج بها الفنان ، رغما عن كل شيء ، في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي ، ومن الجهة الثانية، في الوسائل والطرائق التقنية التي يستخدمها لينفخ في أشكاله حياة روحية وليتيح لنا أن نعقل بالحدس الحسي الروحية الخالصة .

يتضمن المضمون ، علاوة على ذلك ، التاريخ المطلق التابع من مفهوم الروح بالذات والممثل ، في مظهر موضوعي ، عودة الفردية الجسدية والروحية الى ماهويتها وشموليتها . وآية ذلك أن تصالح الذاتية الفردية والله لا يتجلى في صورة تساوق مباشر ، بل في صورة تساوق يتحقق بعد المرور بالأم لامتناهية ، وعلى حساب عزوفات وتضحيات وإلقاء جميع العناصر الحسية والمتناهية والذاتية . ان المتناهي واللامتناهي يشكلان هنا حزمة غير قابلة للتجزئة ، ولا يسع المرء ان يكون فكرة عن الممقق الحقيقي للمصالحة وعن قوة التوسط الا بالاستناد الى جماعة التعارض المطلوب حله والى عمقه . من الممكن القول اذن بأن كل الحدة وكل النشاز الكامن مصدرهما في الآلام والعذابات والتجارب المؤلمة هما من طبيعة الروح بالذات ، هذا الروح الذي تقدم ترضيته المطلقة للفن شطرا من مضمونه .

ان سيرورة الروح هذه ، منظورا اليها في ذاتها ولذاتها ، تؤلف ماهية الروح ومفهومه بوجه عام ، والفرض منها ان تمثّل،

للعلمي ، التاريخ العام الذي لا بد ان يدور في كل وعي فردي .  
ذلك ان واقع الروح العام اتما يتألف من تعدد الاواحي الفردية ،  
او بالاحرى ان هذا التمدد هو الذي يشكل برهان وجوده .  
وبما ان تحقق الروح في الفرد هو آتة الاساسي ، نمط تظاهرة  
الرئيسي ، فان ذلك التاريخ العام ذاته لا يمكن ان يتجلى الا في  
صورة تاريخ فردي ، تاريخ ولادة فرد من الافراد وآلته وموته  
وانبثاقه ، مع حفاظه ، رغم هذه النقلة الفردية ، على مدلول  
تاريخ الروح المطلق والكلّي .

ان منمطف حياة الله هذه هو ذاك الذي يخسر فيه وجوده  
الفردى ويكف معه عن ان يكون ذلك الانسان المتمين : ومن ثم فان  
هذا المنمطف يتمثل بسيرة آلام المسيح وعذاباته على الصليب  
وجلجلة الروح ونكال الموت . المضمون الذي يواجهنا اذن هنا  
متنآف جوهرىا مع المثال الكلاسيكي ، وغير صالح للتمثيل وفقا  
لهذا المثال ، لان التظاهر الخارجى والجسدى والوجود المباشر  
يتكشفاً عن انهما واقعة يقف الفرد منها ، من خلال الآلام  
والاوجاع ، موقفاً نفيآ ، كما يتمكن ، عن طريق هذه التضحية  
بالحسى وبالفردية الذاتية ، من التسامى الى الحقيقة وسمائها .  
وبالفعل ، ان الجسم الارضى والطبيعة البشرية الهشة ، من جهة  
اولى ، يعلوان في مدارج السمو والقداة بحكم من ان الله ذاته  
هو الذي يتظاهر من خلال هذا الجسم وهذه الطبيعة ؛ لكن هذا  
الجسم وهذه الطبيعة لا يعدوان من جهة اخرى ، وبوصفهما  
انسانيين ، ان يكونا مطروحين كموضوع للنفى، وهما لا يتظاهران  
الا من خلال الآلام والاوجاع ، بينما يقيم الانسانى المحض نفسى  
المثال الكلاسيكى اتحادا متساوقا لا يعكزه معكرو مع الجوهري  
والروحى . ان المسيح المضروب بالمقارع، المكمل بالشوك، الحامل للصليب  
على طول الطريق نحو مكان الصلب ، السمر السى الصليب ،  
المتجرع سكرات الموت البطيء ، المولم ، موت الشهداء ، ان هذا

كله لا يصلح لان يُمثل بأشكال الجمال الاغريقي ؛ وعظمة هذه  
الامواضع انما ترجع الى جو القداسة الذي يحيط بها : السى  
العمق الداخلى ، الى درجة الالم اللامتناهية ، المتحملة بصفو  
إلهي ، به تتظاهر ابدية الروح .

حول هذا الوجه المركزي يصطف اصداقاء واعداء . الاصداقاء  
بدورهم ما هم بمثل ، وانما - طبقا للمفهوم - افراد عاديون ،  
اشخاص خاصون تدفع بهم قوة الروح نحو المسيح ؛ لكن الاعداء،  
الذين يقفون موقف معارضة من الله ، والذين سيدينون المسيح،  
وسيهزؤون به ، وسينكلون به ، وسيصلبونه ، سيمثلون وكأنهم  
تدب في نفوسهم رداءة جوهرية تتجلى في التمثيل الخارجى  
بالشاعة والفظاظة والهمجية ، بسحنات شوها الحقد والحقن .  
ومن الزوايا كافة يتبدى الالاجيل هنا ، بخلاف ما يميز الفن  
الكلاسيكي ، آنا ضروريا .

لكن الموت لا يجوز ان يعتبر في الطبيعة الالهية الا حالة  
انتقالية ، مرحلة نحو تصالح الروح مع ذاته ونحو انصهار  
الانسانى والالهى ، الكلى والذاتية الظاهرية . وهذا الانبات هو  
ما ينبغي تمثيله تمثيلا ايجابيا ، لانه يشكل الاساس والمطلب  
البدئيين . والبحث والصعود الى السماء في سيرة المسيح هما  
انسب المواضع للتمثيل الفنى . ونستطيع ان نضيف اليهما  
ايضا المواضع المرتبطة بالاناء التى يظهر فيها المسيح وهو بشر  
معالمه . لكن فن النحت يصطدم هنا بصعوبة كاداء ، لان  
المهمة التى تقع عليه مزدوجة : فعليه ان يُمثل ، من جهة ،  
الروحى بما هو كذلك ، في داخلته العميقة ؛ ومن الجهة المقلبة،  
الروح المطلق، اللامتناهى، المتحد اتحادا حميما بالذاتية والمتسامى  
فوق الوجود المباشر ، والفروض فيه مع ذلك ان يجد نفسى  
الجسماني والخارجي التعبير الكامل عن لانتهائه وداخليته .

## الحب الديني

ان الروح بما هو كذلك ، الروح منظورا اليه في ذاته ولدائه ، لا يمكن ان يكون موضوعا مباشرا للفن . وتصالحه الواقعي الاسمي مع ذاته لا يمكن ان يكون الا اتصالا روحيا محضا لا يقع ، بحكم طابعه الفكري المحض ، في متناول التعبير الفني ، على اعتبار ان الحقيقة المطلقة اسمى من الظاهر المخلوق من قبل الجمال والعاجز عن الانفصال عن الحسي والظاهري . فان كان الفن يريد ان يعطي الروح ، في اتصاله الايجابي ، وجودا روحيا قمينا بأن يظهره لا كفكرة خالصة فحسب ، لا كموضوع للادراك الفكري الخالص فحسب ، بل قمينا ايضا بأن يجعله في متناول الادراك الحسي والحدس والتأمل ، فإنه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا في شكل واحد يلبي المطلب المزدوج ، مطلب الروحية والتظهير بواسطة الفن ، وهذا الشكل هو ذلك الذي يعبر عن داخلية الروح وخلجات النفس وحياة العواطف . وهذه الداخلية ، التي وحدها تطابق مفهوم الروح الحر المكتفي بنفسه ، ما هي الا الحب .

### ١ - مفهوم المطلق من

حيث هو حب

ينطوي مضمون الحب على الآناء التي حددناها بوصفها تشكل المفهوم الاساسي للروح المطلق : العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو «غير» الذات . وهذا «الغير» ، الذي يمكن للروح ان يسكن في جنباته من دون ان يكف عن ان يكون روحا ، لا بد ان يكون بدوره من طبيعة روحية وذا شخصية روحية .

وماهية الحب الحقيقية تكمن في الفاء وعي الذات ، في تناسي الذات في أنا مفاير ، وهذا بغية التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الالفاء . وتوسط الروح هذا مع ذاتها وتساميه الى الكلية يشكّلان **الطلق** ، لا بمعنى أن ذاتية مفردة ، وبالتالي متناهية ، تهتدي الى ذاتها وتحقق ذاتها في ذات متناهية اخرى وتختلط بها ، وانما بمعنى أن **الطلق** هو مضمون الذاتية التي تتوسط ذاتها بذاتها من خلال «آخر» ، هو الروح الذي لا يخامره شعور بالرضى الا حين يتوصل الى معرفة ذاته وارادة ذاته بوصفه **الطلق** في روح آخر .

### ب - النفس والمواطف

أن هذا المضمون ، من حيث هو حب ، يمكن أن يوصف بمزيد من الدقة بأنه شكل العاطفة المركزة ، العاطفة التي ، بدلا من أن تبسط وتظهر غناها كله وتضمه بالتالي في متناول الإدراك في جميع تفاصيله ، تنكفئ على ذاتها في أعماق النفس، وتظاهر كتعبير مكثف من هذه الأعماق . وينجم عن ذلك أن المضمون ، الذي لو بقي على حاله من الشمولية الروحية الخالصة لبقى عصيا على التمثيل الفني ، ينفذ ، بحكم تدويع Subjectivisation العاطفة هذا ، في متناول الفن ؛ وبالفعل ، إذا كانت الرغبة في اظهاره للنور عن طريق مفعول الفن ، وهو الدفين في أعماق النفس ، تعني من جهة أولى تشويه طبيعته ، فإن هذا الشكل بالذات ينطوي ، من جهة ثانية ، على عنصر يمكن للفن بواسطته أن يضع يده بسهولة عليه . وبالفعل ، أن تكسّن النفس والقلب والعاطفة داخلية وروحية ، فانها بالمقابل ترتبط بالحسي والجسماني اللذين بواسطتهما يمكن لها أن تتظاهر خارجيا ، علما بأن وسائل تحقيق هذا التظاهر هي النظر وقسمات الوجه ، أو

هي وسائل أقل مادية نظير الصوت والكلام التي تفيد في التعبير عن الحياة الأكثر حميمية .

### ج - الحب كمثال رومانسي

إذا كان مفهوم المثال يكمن في تصالح الداخليه مع الواقع الخارجي ، فبوسعنا تعريف الحب بأنه مثال الفن الرومانسي في مظهره الديني . أنه الجمال الروحي . ولقد كان المثال الكلاسيكي ينطوي بدوره على تصالح الروح وتوسطه مع «آخر» . لكن «الآخر» كان هنا الخارج المشرب بالروح ، عضويته الجسدية . أما في الحب ، على العكس ، فإن «آخر» الروحي ليس الطبيعي ، وإنما وعي روحي ، ذات أخرى يعقل الروح فيها وبها ذاته وكأنه مقيم لدى ذاته ، في بيئته الذاتية . هذا الرضى الإيجابي وهذا الواقع الذي فيه يجد الروح راحته وسعادته يضيفان على الحب جمالا مثاليا ، إلا أنه روحي ، لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بوصفه داخلية ، أي إلا بوصفه تظاهرا لحياة النفس الأعمق والأبعد غورا . ذلك أن الروح الذي يعرف أنه حاضر ، الذي يعقل ذاته مباشرة كروح ، الذي يتألف وجوده من عناصر روحية ويجري في الدائرة الروحية ، هو الداخلية في أعلى درجاتها ، أو بتعبير أدق داخلية الحب .

الله حب . ولذا فإن ماهيته الأعمق يجب أن تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح ويجب أن تمثل في هذا الشكل الذي به يفدو في تناول الفن . لكن المسيح بجسد الحب الإلهي الذي موضوعه ، من جهة أولى ، الله ذاته ، في ماهيته اللامادية واللامنظورة ، ومن الجهة الثانية ، الإنسانية المطلوب اقتداؤها . وعليه فإنه لا يعود يستطيع أن يمثل اندماج ذات مع ذات معينة أخرى ، بل هو بجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، بجسد المطلق ، روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

وتترتب على شعولية موضوع الحب شعولية تعبيره ، بمعنى ان التركيز الذاتي للقلب والنفس لا يعود يلعب الدور الاول ، وان تكن الفكرة العامة ، لا الجانب الذاتي من الشكل والماطفسة الفرديين ، هي التي تحتل لدى الاغريق المكانة الاولى (وان لغاية مبينة هذا صحيح) في الاساطير المتعلقة بالمارد القديم إيروس (٢) وبفينوس اورانيا (٣) . وإنما عندما بات المسيح في التمثيلات الرومانسية يتصور بوصفه في الوقت نفسه ، وإلى حد ما ، ذاتا فردية ، منكشفة على ذاتها ، اتخذ تعبير الحب شكل الداخلية الذاتية ، المحمولة والمدعومة ، هذا صحيح ، بشعولية مضمونها . لكن الموضوع الاقرب الى متناول الفن في هذا المضمار هو حب مريم ، **الحب الاموي** . وهذا الموضوع هو الذي انكب عليه الخيال الديني للرومانسية بأكثر نصيب من التوفيق والفلاح . فهذا الحب ، الواقعي والانساني الى اقصى درجة ، يبقى مع ذلك روحيا ، متجردا ، فريفا عن كل شهوة ، حرا من كل عنصر حسي ، ورغم ذلك حاضرا . أنه الداخلية الكلية الفظة المتمتعة برضى مطلق . أنه حب بلا مطالب ، ولكنه ليس ضربا ممن الصداقة ، لان للصداقة ، مهما تكن عميقة ، غاية محددة ، وما وجودها الا برسم هدف مشترك هو لها بمثابة اساسها الجوهرى . اما الحب الاموي ، على العكس ، فوجوده يخرج عن نطاق اية وحدة اهداف او مصالح : أنه يركز مباشرة الى اساس طبيعي ، ويقوم ويستمر بفضل رباط طبيعي . لكن الحب الاموي ، فسي حالة مريم ، ليس اسير هذه الحدود الطبيعية الصرف . فهي

---

٢ - إيروس : إله الحب لدى الاغريق ، وكان في الطور الاول يحتل مكانة في مصاف المردة لا الالهة . —  
٣ - اورانيا : ربة الفلك والهندسة لدى الاغريق . —



تلتقي ذاتها في الطفل الذي حملته في أحشائها والذي أنجبته في  
الأم ، وفيه وبه تعي ذاتها ، وهذا الطفل ، دم دمها ، التسامي  
غاية التسامي فوقها ، هو مع ذلك ، ورغم تفوقه ، طفلها ؛ وهو  
الموضوع الذي فيه تنسى نفسها وتتعرف ذاتها . ان الداخلية  
الطبيعية للحب الأموي مصبوغة من كل جانب بالروحانية ، لكن  
هذه الروحانية مشربة بدورها على نحو رائع ولا يقع تحت الإدراك  
بالمشابهة الطبيعية والعواطف الإنسانية . انه الحب الأموي الكلي  
السعادة ، لكن هذه السعادة هي في البدء والاساس سعادة أم  
واحدة . صحيح ان هذا الحب ليس براء من الآلام ، لكن هذه  
الآلام ناجمة عن مصير الابن المتالم ، المحتضر ، الدائق طعم الموت  
في نهاية المطاف ، وليست ناشئة ، كما سنرى في طور أكثر  
تقدما ، عن الظلم والمذابح الآتية من الخارج ، او عن صراعات لا  
نهاية لها ضد الخطيئة ، او حتى عن عذابات ينزلها المرء بنفسه .  
هذه الداخلية هي التي تشكل هنا الجمال الروحي ، المثال ،  
التماهي البشري للإنسان مع الله ، مع الروح ، مع الحقيقة ؛  
انها نسيان للذات ، عزوف شامل عن الذات ، لكن هذا العزوف  
وهذا النسيان هما ما يجعلان الإنسان يلتقي ذاته ويتعرف نفسه  
في موضوع حبه ، ويجعلانه يحس برضى لامتناه بفعل هذا  
الاتحاد .

إذا كان الحب الأموي ، صورة الروح ان جاز القول ،  
يتبدى بمظهره هذا في غاية من الجمال في الفن الرومانسي ،  
عوضا عن الروح ذاته وبدلا منه ، فذلك لان الروح لا يدع الفن  
يعقله الا في شكل العاطفة ، ولان عاطفة الاتحاد الفردي بالله  
لا توجد ، في شكلها الأكثر بدائية والأكثر واقعية وحيوية ، الا  
في حب مريم العذراء الأموي . وهذا الحب لا بد بالضرورة ان  
يندرج في عداد الفن ، وإلا لافتقر الى المثال ، الى السكينة  
الإيجابية ، الى الرضى الذي ينجم عن الهناء الاسمي . ولهذا مر  
حين من الزمن كان فيه حب مريم العذراء الأموي يُعد ويُمثل

على أنه اسمى المواقف وأقدسها جميعا . لكن حين يمي الروح ذاته ، مثلما يوجد في جوه الخاص ، منفصلا عن الأساس الطبيعى الذي هو العاطفة ، فان التوسط المنفصل عن هذا الأساس هو الذي يقدو وسيلة بلوغ الحقيقة؛ ولهذا فان توسط الروح الداخلى هو الذي صار ، في البروتستانتية ، الحقيقة الاسمى ، بالتعارض مع عبادة مريم الملهمة للفن والإيمان .

اخيرا تتظاهر السكينة الإيجابية كعاطفة لدى تلامذة المسيح، ولدى النساء والأصدقاء الذين يتبعونه . وأكثرهم اشخاص ، أن كانوا ما عرفوا عذابات الاهتداء وآلامه الخارجية والداخلية ، فقد مروا مع ذلك ، بفضل تعاليم المسيح ومواعظه ، وكذلك بفضل قدوته ، بجميع المراحل الوعة لفكرة المسيحية ، وتمثلوا هذه الفكرة ، وتمعقوها ، وتشبثوا بها بكل قواهم . وإن كانوا يفتقرون الى الاتحاد والداخلية المباشرين ، فان ما يربطهم بعضهم الى بعض هو حضور المسيح وعادة الحياة المشتركة والتاثير المباشر للروح.

## - ٣ -

### الروح والامرة البشرية

ما يزال علينا أن ننظر في نقطة اخيرة ترتبط اصلا بما قلناه بصدد سيرة المسيح . فالوجود المباشر للمسيح المتصور على انه الانسان القلائى المعين الذي هو في الوقت نفسه الله ، وبعبارة اخرى المتصور على انه الله وقد تلبس شكل انسان محدد ومعين، نقول : هذا الوجود المباشر مطروح على انه يخرج عن اطار الواقع ؛ وبعبارة اخرى ، أن التظاهر البشرى لله هو من طبيعة تفسر عن الافتناع بأن الواقع الحقيقى لله يكمن لا في حضوره او وجوده

المباشر ، بل في الروح . فالروح وحده يضفي صفة الواقعية على المطلق المتصور كذاتية لامتناهية ، والله لا وجود له الا في الوعي ، في دائرة الداخلية . وهذا الوجود المطلق ، كشمولية فكروية وذاتية في آن معا ، ليس هو فقط وجود هذه الفردية المعينة التي حققت ، في مجرى سيرتها ، تصالح الذاتيتين الانسانية والالهية ، بل يتسع ويمتد ليفدو وجود الوعي الانساني المتصالح مع الله ، وجود الانسانية بوجه عام ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد لا يحصر من الفرديات . بيد ان الانسان ، منظورا اليه في ذاته ، كشخصية فردية ، لا ينطوي بعد على شيء من الالوهية بحصر المعنى ؛ بل يندرج ، على العكس ، في عداد الانساني والمتناهي الصرف ، ولا يحقق تصالحه مع الله الا بقدر ما يطرح الانساني والمتناهي بصفتها عنصرا سلبيا ، وبالتالي يقدر ما يلفيهما . وانما بتحرر الانسانية هذا من تناهيها الهش تتجلى بوصفها اثباتا للروح المطلق وقد صار روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الانساني والالهي في قلب الواقع الانساني ، من حيث هو توسط واقعي لما يفترض فيه ، طبقا لمفهوم الروح بالذات ، طبقا لدلوله الاصلي ، ان يكون متحدا اتحادا لا فصام فيه .

ان الاشكال الرئيسية التي يتلبسها الفن الرومانسي فسي التعبير عن هذا المضمون الجديد هي التالية :

ان الذات الفردية التي تمشي - وقد انفصلت عن الله - في الخطيئة ، في الصراع ضد الواقع المباشر ومقاييس الوجود المتناهي ، مقدر عليها منذ الازل ان تحقق التصالح مع ذاتها ومع الله . لكن بالنظر الى ان نفي الفردية المباشرة قد تجلى ، في قصة افتداء المسيح للبشر ، على انه الآن الاساسي فيها ، لذا لا تستطيع الذات الفردية ان ترقى الى الحرية والى السلام في الله الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية . هذا الانتصار على التناهي يمكن الوصول اليه بوسائل ثلاث :

اولا ، بالتكرار **الخارجي** لقصة آلام المسيح التسي لا يلبث الانسان ان يعيشها كآلم جسماني وفعلي : الشهادة .  
ثانيا ، بالاهتداء الداخلي المحض ، بالتوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندامة والكفارة .  
ثالثا و أخيرا ، ان تظاهر الالهي في واقع العالم الخارجي متصور على انه الغاء للمسار الطبيعي للأحداث وللشكل المادي للأشياء : ذلكم هو الايمان بالمعجزات التي بها يتكشف حضور الالهي وقدرته .

### ا - الشهادة

الكيفية الاولى التي يظهر بها الروح حضوره في الساعات الانسانية هي الكيفية التي يكرر بها الانسان على ذاته قصة درب الآلام ، هذه الواقعة الاساسية في تاريخ الله الازلي . وهذا معناه زوال التصالح الايجابي المباشر ، اذ يتوجب على الانسان في هذه الحال ان يصل الى هذا التصالح عن طريق الانتصار على تناهيه . هكذا يتعاطم ويتكثف ويتزايد حدة الشعور بالدناءة البشرية ، ومن ثم فان المهمة الوحيدة والعليا التي تقع بنتيجة ذلك على عاتق الانسان تتمثل في قهر هذه الدناءة وفي التحرر من هذا الشعور الملل .

والوسيلة التي تتيح بلوغ هذا الهدف هي ان يتحمل الانسان برباطة جأش اقصى المعاملات ، وان يفرض على نفسه جميع صنوف العزوف وسائر ضروب التضحية والحرمان ، وان ينزل بنفسه بالتالي آلاما وعذابات ، ليضمن في داخل ذاته انتصار الروح وليحقق اتحاده بالله وليخلق لنفسه سماء من السلام والهناء . وهذا الجانب السلبي من الالم يفدو في الشهادة غاية في ذاتها ، وتقاس درجة التغير بدرجة ما تحمله الانسان من فظائع وما قاساه من آلام . وأول شيء ينبغي تنزيهه عن هذه

الدنيا وإضفاء صفة القداسة عليه ، لدى الانسان الذي لم تنفتح بعد داخليته كاملة ، هو وجوده الطبيعي ، حياته ، تلبية حاجاته الماسة والحيوية . وأكثر ما يساهم في هذا التنزه عن الحياة بحاجاتها وتلبياتها ، في هذا المران على الالم والعذاب اللذين لا يلبشان ان يتحولا في الشعور الى مصدر للأفراح ، هو في المقام الاول العذابات الجسمية التي ينزلها بالانسان إما اعداء عقيدته ومضطهدها ، ممن تحركهم نوازع الحقد والضغينة ، وإما هو نفسه بعد ان يبادر الى ابتكارها بصرف النظر عن كل واقع . وفي كلتا الحالتين يقبل الانسان ، مدفوعا بعصية الالم ، بما يحدث له ، لا على انه ظلم وجور ، بل على انه تبريك ونعمة ، على انه الوسيلة الوحيدة لتقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيسل مرضاة الله .

لكن بالنظر الى ان الاهتمام الداخلي لا سبيل اليه فسي الاوضاع التي هي موضع اهتمامنا هنا الا بما ينزله الانسان بجسده من إذلال وعذاب وقهر ، فمن الواضح والحالة هذه ان سؤال الجمال لا يمكن ان يطرح بصددها وأنها تشكل بالنسبة الى الفن موضوعا خطرا للغاية . وبالفعل ، انه لمن الضروري ، من جهة اولى ، تمثيل الافراد ، الى حد اكبر بكثير مما في قصة آلام المسيح ، على انهم أفراد واقعيون موصومون بدمعة الوجود الزمني ، غارقون في التناهي والطبيعة ، بينما تشكل العذابات والفظائع المنقطعة النظير ، وتشويه الاعضاء وبترها ، والنكسالات الجسدي ، ومنصات الاعدام والمقاصل ، والتعذيب بالأحراق البطيء وبالنزب المفلي وبالذوالب ، والموت على المحرقة ، الخ ، اقول بينما تشكل هذه العذابات بحد ذاتها ، من الجهة الثانية ، طرائق بشعة كريمة ، منفرة ، غريبة كل الغربة عن الجمال بحيث انها لا تصلح موضوعا لاي فن صحيح . ولا ريب في انه يسع الفنان ان ينفذ مثل هذا النوع من المواضيع تنفيذا امثلا ، لكن مثل هذه

الاجادة ستكون محصورة بالجانب الذاتي ، وهذا الجانب ، مهما  
امكن له ان يكون فنيا ، عبثا يسمى الى الوصول الى توافق امثل  
مع الذات نفسها .

لهذا يحتاج تمثيل هذه السيرة السلبية الى عنصر آخر  
يتجاوز عذابات الجسد والنفس تلك لينتجه نحو التصالح الايجابي .  
وذلك هو تصالح الروح مع ذاته ، وهو هدف التنكيل المكابسة  
ونتيجه . ومن هذا المنظور ، فان الشهداء هم حراس الالهى ،  
يوفرون له الحماية من وحشية القوة الخارجية وهمجية الكفر ؛  
وانما طمعا بكسب مملكة السماء يتحملون الالم ويرتضون الموت ،  
ومن الواجب ان تتظاهر القوة والشجاعة والمثابرة التي تدب في  
اوصالهم بعلامات وامارات يمكن معرفها . بيد ان داخلية الايمان  
والحب هذه لا تشهد ، رغم جمالها الروحي ، على صحة روحية ،  
مباشرة خلل الجسم ، وانما هي داخلية ولدت من الالم ولا تزال  
تسبح ، حتى بعد تغير مظهرها ، في جو من الالم ينعكس حتما  
في تمثيلها الفني . والرسم بوجه الخصوص هو الذي عالج هذه  
الموضوعات التقوية . واولى مهامه ان يعبر عن الهناء الذي يجد  
الشهداء مصدره في عذاب اجسادهم ، وذلك بان يجعل قسما  
الوجه والنظرة ، الخ ، تشف عن الرضوخ والاستسلام ، والانتصار  
على الالم ، والفرح الذي يقبسونه من الاحساس بحضور الروح  
الالهى فيهم . اما النحت بالمقابل - وهو الاقل صلاحة لتمثيل  
الداخلية المركزة في هذا الشكل المروحي Spiritualisée -  
فلا يسهل التعبير عن مختلف العواطف والمشاعر التي تساور  
الشهيد الا بردها الى علتها المادية ، اي بتمثيله الجراح  
والتشوهات النازلة بالمضوية الجسمية عينها .

ان الشهيد ، بعزوفه هذا ، بنسيانه هذا لذاته ، برضوخه  
واستسلامه هذا ، لا يسمى فقط الى التجرد من الوجود الطبيعي  
ومن التناهي المباشر ، بل ايضا وعلى الاخص ، الى الارتقاء بنفسه  
نحو السماء ، الى حد الفناء كل ما هو بشري صرف فيه ، وكل

ما يربطه بالعالم ، بل الى حد تقطيع الاواصر المعنوية والعقلانية التي تجعلها متضامنا مع هذا العالم . وبالفعل ، كلما شعر الروح، في مسعاه الى ان يحيي في ذاته فكرة الاهتداء ، بأنه لا يزال بعيدا عن ادراك هذه النتيجة ، كانت اكثر همجية وتجريسا الوسائل التي تدفعه قوة الورع والتقوى المركزة الى استخدامها لمواجهة كل ما يتعارض ، بحكم طبيعته المتناهية، مع هذا اللاتناهي البسيط في ذاته للتدين ، وليقاوم العواطف الانسانية كافة ، والتوازع الاخلاقية ، ومطالب القلب وميوله وواجباته وحاجاته . ذلك ان الحياة الاخلاقية وسط الاسرة، وروابط الصداقة والقربى والحب ، والالتزامات الناجمة عن الحياة في الدولة او المفروضة بحكم المهنة ، هذا كله يدخل في عداد اشياء هذا العالم ؛ والحال ان اشياء هذا العالم ، ما لم تتشرب بعد بالمطلق الایمانی ، وما لم تمتص بعد من قبله ، تتبدى لهذه الداخلية المجردة التي هي داخلية النفس المؤمنة غير جذبرة بأن تحتل مكانها في دائرية العواطف والالتزامات ، وتظهر لها على العكس غير ذات قيمة ، منافية للورع ، ضارة بالتقوى . ان العضوية الاخلاقية للعالم الانساني تمتد غير جذبرة بالاهتمام ، لان مظاهرها والواجبات التي تترتب عليها لما يجز بعد الاعتراف بها بوصفها حلقات لازمة ومشروعة في سلسلة واقع عقلاني في ذاته ، واقع لا يجوز بكل تأكيد رفع اي شيء فيه الى مرتبة الاستقلال المنفرد ، وان كان ينبغي مع ذلك تقييم كل شيء فيه بوصفه آنا اساسيا لا تجوز التضحية به . ومن هذا المنظور ، فان التصالح الديني عينه يبقى مجردا، ويكون وجوده في القلب البسيط في ذاته كإيمان مستمر، ولكن بلا امتداد ؛ انه ورع قلب منطو على ذاته ، لا يتوصل بعد الى يقين عام وتام ، الى وثوق عقلاني وشامل . وحين تثابر نفس محبوة بمثل هذه القوة على موقفها السلبي هذا ازاء العالم وتنفصل عنه بتقطيعها العنيف للروابط الانسانية كافة ، مهما تكن

في الاصل متينة ، فانما تدلل على فظاظة ووحشية وعلى نزوع  
همجي الى التجريد ، وهذا ما لا نستطيع الا ان نتراجع امامه  
مدعورين . وعليه ، فاننا نستطيع ، من وجهة النظر المتماشية مع  
وعينا الراهن ، ان نحیی وان نحترم هذا النوع من التدين فسي  
التمثلات المائدة اليه . لكن حين يتضخم الورع ويغلو وصولا الى  
لعن ما هو عقلائي واخلاقي في ذاته والتنكر له ، نجد انفسنا  
مضطرين الى الضن بتعاطفنا مع عصبية القداسة هذه والتي  
التنديد بمثل هذا العزوف باعتباره لااخلاقيا ومعاكسا للتدين  
الحقيقي ، بالنظر الى انه ينبذ ويدمر ويدوس بقدميه ما نعتبره  
نحن مشروعا ومقدسا . وعديدة هي الخرافات والقصص والاشعار  
التي تعالج هذا الموضوع . فلدينا ، على سبيل المثال ، قصة  
رجل كان يعتمر قواده بحب زوجته واسرته مثلما كان ذووه  
تعتمر افئدتهم بحبه ، فاذا به يهجر بيته ليحيا حياة التشرذ . ثم  
يؤوب اليه ذات يوم وقد صار متسولا ، من دون ان يكشف عن  
شخصيته ، فتصدقوا عليه ، وتدبروا له ماوى - إشفاقا عليه -  
في ركن صغير تحت الدرج ؛ وعاش على هذا المنوال عشرين سنة  
في بيته بالذات ، يتفرج على حزن ذويه الذين كانوا يكون غيابيه،  
ولم يكشف عن شخصيته الا ساعة حضرته الوفاة . ان هذا  
التعصب الاناني الى حد فظيع هو ما يقترح علينا كمثال للقداسة.  
وهذا الاصرار على العزوف بذكرنا بتفنن الهندوس بالالام التي  
ينزلونها بانفسهم بمحض ارادتهم لهدف ديني . بيد ان جلستد  
الهندوسي وقوة احتماله لهما طابع مغاير . فالهندوسي يسعى الى  
تناسي نفسه بفرقه في ليل اللاوعي العميق ، اما الالم ووعسي  
الالم فهما ، على العكس من ذلك ، الهدف الذي ينشده الشهيد  
المسيحي ، وهو يتأمل ان يكون في مستطاعه بلوغه بونوق اكبر  
كلما ارتبطت الامة بقوة اكبر بوعي قيمة الاشياء التي ينبذها وبجبه  
لهذه الاشياء، وكذلك بوعي الجهود التي يبذلها ليطيل امد عزوفه.  
وكلما كان القلب الذي يفرض على نفسه مثل هذه الامتحانات



غنيا ونبيلًا ، وكلما اذان نفسه بمزيد من الصرامة طردا مسع  
احساسه بعظم غناه ونبيله ، تحسس بمزيد من الألم غياب التصالح  
الذي سيسبب له أروع التشنجات وأقطع التمزقات . وبحسب  
تصوراتنا ، فإن نفسا كهذه النفس ، لا تشمر بالطمأنينة الا في  
عالم مجرد ، لا في العالم الواقعي بما يترتب عليه من واجبات  
والتزامات وغايات هي في نظرنا نحن مشروعة ، ان نفسا كهذه  
النفس ، المأخوذة في دوامة هذا العالم والرافضة مع ذلك لمتطلباته  
الاخلاقية بوصفها مناقضة لمصرها المطلق ، لا تستطيع ، بالامها  
المصطنعة اصطناعا ، الا ان تخلف فينا انطبعا بأنها نفس ضائعة ،  
ضالة ، فاسدة ، عاجزة عن ان توحى الينا بالشفقة وغير جدية  
بان تكون لنا قدوة ومثالا . والحق ان ما نفتقر اليه هذه التظاهرات  
هو هدف قيم ومقبول لدى الجميع، مضمون مفهوم لدى الجميع،  
اذ ان ما يتحقق على ذلك المتوال ذاتي صرف ، والهدف المنشود  
على ذلك النحو هدف فرد مفرد لا يطلب سوى خلاص روحه هو،  
وهنا هو . لكن خلاص هذا الفرد او ذاك وهناه ليس مما يمكن  
ان يعني عددا كبيرا من الاشخاص .

### ب - الندامة والاهتداء الداخليان

ان الدائرة الدينية تشتمل على نمط تمثل يتعارض مع نمط  
التمثل الذي تقدم وصفه ، وقوامه الترفع على الآلام الجسمية  
الخارجية وتجاوز الموقف السلبي من المضمون المشروع للواقع  
الديني ؛ وبذلك يقترب نمط التمثل هذا ، بمضمونه وشكله ،  
من مضمار الفن المثالي . ان الآلام هذه المرة محض آلام روحية ،  
وبيت القصيد هو اهتداء الروح . وبذلك تنأى الشقة من جهة  
أولى بيننا وبين فظائع تشويه الجسم وأهوال مسخه ؛ ومن الجهة  
الثانية لا يعود تدن النفس الهمني يناصب الانسانية الاخلاقية

او الاخلاق الانسانية العداء ليلوذ بحمى تجريد الهناء الدهنسي  
الحضن وليحبس نفسه في الم العزوف المطلق وليدوس بقدميه  
كل ضرب آخر من المتعة ، بل تقف النفس موقف المعارضة من  
كل ما هو اجرامي وشرير ومستاهل الادانة حقا في الطبيعة  
الانسانية . ان النفس يحركها هنا اليقين السامي بان اليمان ،  
الذي هو اشبه بدفق يحمل الروح الى الله ، قادر على ان يلغي  
هذا الفعل او ذاك من الافعال المنجزة ، حتى ولو كان جريمة او  
خطيئة ، وعلى ان يمحوه من صفحة الوجود وكأنه لم يكن قط ،  
باعتباره غريبا عن الذات التي فعلته . الهرب من الشر ، مسن  
السلبى المطلق الملازم للذات ، الهرب الذي هو عاقبة الازدراء الذي  
يخامر الارادة والروح ازاء ذاتهما لما اقترفاه من شر ، والعودة  
الى الابجابى الذي يقبل من الان فصاعدا باعتباره الواقع الاوحد،  
بالتعارض مع الحياة السابقة في الخطيئة : ذلكم هو تظاهر  
القوة اللامتناهية حقا للحب الديني، ولثول الروح المطلق وحضوره  
في الذات . مثابرة وقوة الروح الذاتي الذي ينتصر ، بمساعدة  
الله الذي اليه يتوجه ، على الشر ويشعر ، من خلال استفادته من  
هذه المساعدة ، بأنه متحد بالله ، وهذا بالنسبة اليه مصدر  
رضى كلي القبطة . وبالفعل ، اذا كانت الذات تصر على تصور  
الله بوصفه هو «الآخر» بالنسبة الى العالم الدنيوي الفارق في  
الخطيئة، فانها تظل تشعر مع ذلك بأنها متماهية وهذا اللامتناهي،  
ويممرها اليقين بأنها تمتلك وعيا فيه شيء من وعي الله . وهذا  
اهتداء داخلي صرف ، وهو بالتالي من اختصاص الدين اكثر منه  
من اختصاص الفن ، لكن بالنظر الى ان هذا الاهتداء يتم داخل  
النفس التي تمتلك المقدرة على التعريف بالحياة التي تدب فيها  
بعلامات خارجية ، فان الفن التشكيلي عينه ، اي الرسم ، يكتب  
على هذا النحو الحق والقدرة على اقتباس مواضعه من قصص  
الاهتداء هذه . لكن لو خطر في بال احدهم مع ذلك ان يمثل هذه

القصص بحرفيتها وفي ادق تفاصيلها ، لانتهى مرة اخرى الى نتائج تتنافى والجمال ، اذ ان الكثير من هذه التفاصيل له طابع إجرامي وبشع سافر . وعليه ، فان الرسم سيحصل على احسن النتائج وأكثرها تلاؤما مع مفهوم الجمال اذا ما اکتفى بتمثيل الاهتمام وحده في صورة واحدة وحيدة ، بدون اي تفصيل يدخل في باب المستهجن والمدان . هكذا هي صورة مريم المجدلية التي ينبغي ان ندرجها في عداد أجمل المواضع التي من هذا النوع ، وذلك ما دام الرسامون الإيطاليون قد عالجوا هذا الموضوع معالجة تستاهل بالغ الإعجاب ، وعلى نحو مطابق للفن . فهي تظهر داخليا وخارجيا في هذه اللوحات بوصفها الخاطئة **الجميلة** ، الجذابة بخطبيتها كما باهتدائها . لكن لا الخطيئة ولا القداسة تحلمان في هذه الحال على محمل الجد حقا ؛ فقد غفر لها ؛ الشيء الكثير ، لانها احبت كثيرا ؛ غفر لها بسبب حبها وجمالها ؛ لكن الجانب المؤثر يتمثل في ما ساورها من ندم على اسرافها في الحب وفي ما تذرفه من دموع ألم هي بحد ذاتها خير شاهد على حساسية نفسها المرفهة . وليس خطأ أنها احبت كثيرا ؛ لكن الفلطة الجميلة والمؤثرة التي ارتكبتها هي اعتقادها بأنها خاطئة ، فجمالها الذي يمسك حساسية غنية يقوم شاهدا مبينا على انه ما امکن لها ان تحب الا بنبل ومن اعماق اعماق نفسها .

### ج - المعجزات والخرافات

ان المظهر الاخير الذي يرتبط بالمظهرين السابقين ويتداخل معهما عند الاقتضاء يتعلق بالمعجزات التي تلعب دورا بالغ الاهمية في الدائرة الدينية . وبوسمنا تعريف المعجزة بأنها قصة اعتداء وجود طبيعي مباشر . فالواقع يتصور كشيء داوج ، عرسي ؛ وهو عبارة عن متناه مسه الالهي المتدخل مباشرة في الخارجسي

والخصوصي، فاذا به بنتيجة هذا التدخل يتخلع ويتحلل ويتحول،  
واذا بما يسمى بالمسار الطبيعي للاشياء يتوقف . والهدف  
الرئيسي للكثير من الخرافات هو تمثيل الكيفية التي تتصرف بها  
النفوس ، في تظاهراتها الخارجية ، في مواجهة هذه الظاهرات  
التي تخرج عن اطار الطبيعة والتي يخيل للنفس انها تتعرف فيها  
حضور الله . لكن الالهي لا يمكن في الواقع ان يتدخل فسي  
الطبيعة الا بوصفه عقلا ، وفي شكل قوانين ثابتة فرضها الله  
بنفسه على الطبيعة ؛ وليس عن طريق ظاهرات ومعلومات منفردة،  
منافضة للقوانين الطبيعية ، يمكن للالهي ان يتظاهر، اذ لا تدخل  
في الطبيعة سوى القوانين الازلية وتمييزات العقل . لذا ينطوي  
العديد من الخرافات على جانب لامعقول ، سخي ، مصطنع ،  
خاو من المعنى ، على اعتبار ان هدفها توليد الافتناع بحضور الله  
في اشياء وظروف منافية لمقتضيات العقل ، وزائفة ، وليس فيها  
بالتالي شيء من الالهية . صحيح ان الانفعال والورع والاهتداء  
التي يدور عنها الكلام في هذه القصص يمكن ان تتسم ببعض  
الاهمية ، لكن فقط بصفاتها وقائع وتجارب داخلية ؛ اما اذا شاء  
بعضهم ان يقيم بين هذه الوقائع والتجارب من جهة اولى ، وبين  
الوقائع والظاهرات الخارجية من الجهة الثانية ، علاقة كذلك تبدو  
مهما الاولى وكأنها معلول للثانية ، فلا ينبغي ان تشكل هذه  
الاخيرة ، والحالة هذه ، تحديا للعقل وللحس السليم .  
تلكم هي المظاهر الرئيسية للمضمون الجوهري الذي يتوافق،  
في المضمون الذي استأثر باهتمامنا حتى الان ، مع طبيعة الله ومع  
السرورة التي بها وبواسطتها يتظاهر الله كروح . وذلك هو  
موضوع مطلق لا يخلقه الفن ولا يكشف عنه بوسائله الخاصة ، بل  
يتلقاه من الدين وبالعاجه ، وهو يمي انه يمثل الحقيقة ويعبر عنها.  
انه مضمون نفس مؤمنة ، مفعمة بالحماسة ، هي بحد ذاتها كلية  
لامتناهية ، بحيث ان الخارج يبقى بالنسبة اليها خارجيا وحياديا

الى حد ما ؛ وما دام هذا المضمون لا يفلح في تحقيق تساوق امثل  
بين الخارج والداخل ، فانه لا يستطيع ان يقدم للفن سوى  
موضوعات غير مناسبة ، صعبة ، بل موضوعات يتعذر في كثرة  
من الاحوال معالجتها طبقا لقتضيات الفن .

## الفصل الثاني

### الفروسيّة

ان ما يؤلف مضمون الايمان والفن هو ، كما رأينا ، الذاتية اللامتناهية ، **الطلق** ، روح الله الذي لا يوجد حقًا لذاته الا في الوعي الانساني . هذا العلم الروحاني الرومانسي ، الذي يطلب الهناء في **الطلق** وحده ، يبقى داخلية مجردة ، لانه يمارض العالم الخارجي وينبذه ، بدلا من ان يتغلغل فيه ويتمثله . وبفعل هذا التجريد ، يبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، عن الواقع المعيني للوجود الانساني ، عن العلاقات الايجابية التي تربط الناس بعضهم ببعض ، على اعتبار ان الناس لا يشعرون بأنهم متماثلون ولا يتحابون الا باسم الايمان وبالايمان ، في روح جماعة المؤمنين . وهذه الجماعة هي النبع الصافي الذي يمسك صورههم ، من دون

ان تكون بالانسان حاجة الى ان ينظر الى انسان آخر في عينيه ووجها لوجه ، ومن دون ان تكون به حاجة الى ان يعقد مع آخرين علاقات مباشرة والى ان يتحسس ، في شكلها العيني والحي ، الوحدة الحية التي يكمن منبعها في الحب ، في الثقة ، في تطابق الاهداف وتلاقي الاعمال . ان الانسان يتصور ، في داخلته المجردة دينيا ، آماله ومطامحه باعتبارها مظهرا من الحياة في مملكة الله والاتحاد بالكنيسة ، وهذا التماهي مع قوة ثلاثة يكون ما يزال متاصل الجذور في وعيه الى حد لا يسمح له بأن يلتقي ذاته ، بكيونته العينية ، في معرفة الآخرين وارادتهم . اذن فالمضمون الديني يتلبس ، في جملته ، شكلا واقعيا ، لكنسه يبقى واقعا داخليا صرفا ، لا يتجاوز حدود التمثل ، يتعارض مع توسع الحياة ، ويمجز عن تلبية متطلباتها السامية في هذا العالم الارضي والواقعي .

من هنا يكون لزاما على النفس ، الفارقة في هوائها السعيد ، ان تخرج من المملكة السماوية التي تشكل دائرتها الجوهرية ، لترتد الى ذاتها ، ولتعطي ذاتها مضمونا راهنا ، هو مضمون الذات من حيث هي ذات ، وبعبارة اخرى ، ان تحول الداخلية التي كانت لحد الان دينية الى داخلية دنيوية . صحيح ان المسيح كان قد قال : «دع اباك وامك واتبعني» ، او كذلك : «سيبض الاخ اخاه ؛ وسوف يضحون بكم ويضطهدونكم» ، الخ ؛ ولكن بدءا من اللحظة التي وجدت فيها مملكة الله مكانا لها في العالم ، فتشربت بها الاهتمامات والمقاصد الدنيوية وتحولت وسمت ، واجتمع الاب والام والاخ تحت جناح جماعة واحدة ، نقول : بدءا من هذه اللحظة اكتسب الدنيوي هو الآخر حق توكيد ذاته وفرض نفسه . وعلى الاثر ، تلاشى موقف النفس السلبي ، الذي كان لحد الان دينيا صرفا ، ازاء الانساني بما هو كذلك ، وتفتح الروح ، وامتد ليطال كل ما كان لحد الان موضع ازدراء واحتقار . ان المبدأ

الاساسي يبقى كما هو بلا تغيير ، لكن الذاتية اللامتناهية تنصب على جانب آخر من المضمون . وبوسعنا تعريف هذا التفسير بقولنا ان الفردية الذاتية تغدو حرة من حيث هي ذاتية ، بدون توسط الله ، وبصورة مستقلة عن التصالح معه . وبالفعل ، كانت هذه الفردية قد اجتازت طريق السلبية في اثناء ذلك التوسط ، حيث كانت قد تجردت من تناهياها المحدود والطبيعي ، بينما هي تؤكد الان ذاتها كذات حرة تطالب في لاتناهيها الذي ما يزال شكليا ، لذاتها وللآخرين بان يجري اعتبارهم وتقديرهم جميعا بوصفهم ذواتا . وانما في هذه الذاتية تكمن من الان فصاعدا كل الداخلية التي كانت لحد الان مستقر الله وحده دون سواء .

أما المضمون الذي تنطوي عليه النفس الانسانية من الان فصاعدا بين جوانحها ، فبوسعنا تعريفه بقولنا ان الذات ، في هذا الطور الجديد ، ممثلة بذاتها ، مفعمة بالشعور بفرديتها اللامتناهية ، من دون ان يكون لهذا الشعور صلة ما بأي مجموعة من الاهداف والاهتمامات والاعمال الموضوعية والجوهرية . وثمة عواطف ثلاث - بوجه خاص - تشط لدى الافراد الى درجة لامتناهية : عاطفة الحب ، وعاطفة الشرف ، وعاطفة الولاء . وما هذه بسجايا وفضائل اخلاقية بحصر معنى الكلمة ، بل هي مجرد أشكال للداخلية الرومانسية للذات المفعمة بالشعور بذاتها . ذلك ان الاستقلال الشخصي الذي يكافح في سبيل الشرف لا يتظاهر في شكل أعمال جريئة يجترحها الانسان في سبيل الجماعة او لاكتساب صيت أمانة واستقامة في الحياة العامة والخاصة ، وانما الهدف ، على العكس ، انتزاع الاعتراف بالمنفعة المجردة للذات الفردية . كذلك ما الحب ، الذي يحتل نقطة المركز في هذه الدائرة ، الا الهوى العارض الذي يستبد بذات تجاه ذات اخرى ، ومهما يضخمه الخيال ويمتقه الاختمار الداخلي فانه لا يعبر عن العلاقات الاخلاقية التي يشتمل عليها الزواج والاسرة . وصحيح بالمقابل ان الولاء يتسم بطابع اخلاقي ، بمعنى انه لا ينشد محض



هدف شخصي ، وإتاما رسالته ان يحافظ على شيء أسمي ، على صالح عام ، وبمعنى أنه مرتين بمشيئة إتيان آخر ، بمشيئة زعيم ؛ وهو بهذه الصفة يتضمن عزوفا عن الإنانية وعن الإرادة الاستقلالية للذات ؛ لكن عاطفة الولاء لا تستلهم مباشرة الصالح الموضوعي لجماعة حققت حريتها وثبتتها في تنظيم الدولة ، بل تربط نفسها بشخص الزعيم وحده دون سواه ، هذا الزعيم الذي يتصرف إما لصالح ذاته فرديا وإما للصالح العام .

ان اجتماع هذه العواطف الثلاث ، في تركيباتها المتنوعة ، وبصرف النظر عن التدخل المحتمل لعناصر دينية، هو الذي يشكل المضمون الرئيسي للفروسية ويؤلف المرحلة الانتقالية الضرورية من مبدأ الداخلية الدينية الى الحياة الروحية في العالم الديني الذي يجد فيه الفن الرومانسي من الآن فصاعدا امكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية ان جاز القول . وبالفعل ، انه يشغل من الآن فصاعدا الوسط الحربي بين المضمون المطلق للتمثيلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الاشكال للعالم الديني ، المحدود والمتناهي . والشعر هو الذي عرف كيف يستخدم هذا الموضوع خير استخدام ، لانه الاقدر من سائر الفنون الاخرى على التعبير عن الداخلية المنطوية على ذاتها ، بقاباتها وتنوعاتها .

وبما ان هذه مواد يقيسها الانسان من صدره وقلبه ، من العالم الانساني المحض ، فقد يكون من المباح الاستنتاج بان الفن الرومانسي يقف ، من هذا المنظور ، على مستوى واحد والفن الكلاسيكي ؛ وبالفعل ، ان المقارنة بين هذين الشكلين الفنيين تبدو مسوقة هنا . فقد عرفنا أعلاه الفن الكلاسيكي بأنه مثال الانسانية الحقيقية موضوعيا ، الحقيقية في ذاتها . ومضمون الفن الكلاسيكي هو من طبيعة جوهرية ، وينطوي على حماسة اخلاقية . فالقصائد الهوميرية ومآسي سوفوكليس واسخيلوس

تحدث عن اهتمامات عينية ، وتعبر بوضوح تام عن المشاعر والعواطف التي ترتبط بها ، وتتوسل الى ذلك بلاغة وأداء يتوافقان والفكرة الرئيسية للعمل الادبي ؛ كما انه تقف فوق حلقة الأبطال والوجوه المستقلة هذه ، المضطربة بحماسة فردية ، حلقة آلهة تتصف بسمة من الموضوعية أشد بروزا . وحتى حينما يقدو الفن أكثر ذاتية ، كما في الأشكال النحتية اللامتناهية ، وفي النقوش ، الخ ، وفي المراني والمقطعات الإبيغرامية وضروب أخرى من الشعر الغنائي في العصور اللاحقة ، تكون طريقة الموضوع متحدة بالموضوع ذاته ، وذلك لأن له ، سلفا ، شكلا موضوعيا ؛ صحيح ان الأشخاص هنا أشخاص خياليون ، لكن قسماتهم ومعالهم واضحة ومحددة : فينوس ، باخوس ، وربات الشعر ؛ كذلك الحال في المقطعات الإبيغرامية المتأخرة ، حيث تجتمع أشياء معروفة ، كالازهار على سبيل المثال ، وتكون العاطفة هي الرابط الذي يربط بينها . وما على المرء في هذه الحال الا ان يعرف من معين خزان ثري بجميع صنوف الأشياء والمواضيع التي تصلح لكل استخدام ؛ وما الشاعر والفنان الا ساحران يقومان باختيارها وتجميعها وتصنيفها وبث الحياة فيها .

وخلاف ذلك هو الحال في الشعر الرومانسي . فيقدر ما يهتم هذا الشعر بأشياء هذا العالم ، لا بالاناجيل وحدها ، تراه يقلد أبطاله فضائل ويعين لهم أهدافا ما هي بفضائل الأبطال الإغريق وأهدافهم ، أولئك الأبطال الذين ما كانت أخلاقيتهم ، في نظر المسيحية في بداياتها ، سوى حشد من ردائل الآفة . وبالفعل ، ان الأخلاق الإغريقية أخلاق إنسانية واعية لذاتها ، فخورة بحاضرها ، تمارس أروادتها ، طبقا لمفهومها ، على مضمون محدد ، في وسط معين تخضع فيه حرية أولئك الذين ينتمون اليها لشروط تعدد بحكم المطلقة . انها شروط ناظمة لملاقات الأهل والأولاد ، ولعلاقات الأزواج فيما بينهم ، ولعلاقات المواطنين في مدينة او في دولة في حريتها المتحققة . وبالنظر الى ان هذا

المضمون الموضوعي يرتبط بتطور الروح الانساني على اساس طبيعي ، اساس يُعد ايجابيا وثابتا ويعترف به بصفته هذه ، لذا فان هذا المضمون لا يعود يتوافق مع الداخلية المركزة للنفس الدينية التي تنزع ، على العكس ، الى تدمير الجانب الطبيعي من الانسان ، والتي تكون ملزمة بالتالي بالتغني بالفضائل العاكسة ، فضائل التواضع والعزوف عن الحرية وعن الوثوق بالذات . ان فضائل الورع المسيحي تقتل ، بصرامتها المجردة ، كل ما هو دنيوي ، ولا ترى حرية الذات الا في نفي الانساني الذي فيها . لكن الحرية الذاتية التي هي موضع اهتمامنا هنا لا تتمثل من الان فصاعدا في الاستسلام والرضوخ او في التضحية بالذات ؛ بل هي تريد تأكيد فعاليتها في عالم الاشياء الدنيوية . ومع ذلك فان الداخلية هي التي تقدم للذات ايضا ، كما رأينا ، المضمار الموائم لتحقيق مقاصدها الدنيوية . فالشعر لا يواجه أي موضوعية مسبقة الوجود ، او أي ميتولوجيا او صورة يمكن له استخدامها، ولا يلقى قبائله أي موضوع يعرض نفسه سلفا لتسميره . انه حر تماما ، ومطلق الابداع ؛ فلكانه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه من صدره . لكن بالرغم من ان هذه الذاتية هي ذاتية ارادة نبيلة ونفس عميقة ، فان اعمالها والشروط التي تنجزها فيها تظل تنصف بطابع عسفي وعرضي ، على اعتبار ان الحرية والغايات التي تنشدها هي من نتائج تفكير يفتقر ، من حيث مضمونه الاخلاقي ، الى جوهر صلب متين . لهذا نلقى لدى الافراد ، لا حماسة خصوصية ، بالمعنى الافريقي للكلمة ، أي بمعنى فردية مستقلة بذاتها وحررة ، بل نجد لديهم بالاحرى درجات مسن البطولة في تظاهرات الحب ، وفي الدود عن الشرف ، وفي التدليل على الولاء ، وهذه الدرجات ترتعن بصورة رئيسية بصفة النفس. بيد ان السمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط وابطال العصر الكلاسيكي هي **الشجاعة**. لكن هذه الشجاعة ليست واحدة، ولا

تلعب دورا متماثلا لدى أولئك وهؤلاء . فالشجاعة عند أبطال العصر الوسيط ليست شجاعة طبيعية ، مميزة لأفراد اقوياء الجبلّة وأصحاء ، لما تضعف بعد قوة ارادتهم وجسمهم بفعل الثقافة التي هي عندهم وسيلة للدفاع عن مصالح موضوعية ، بل هي شجاعة يكمن مصدرها في داخلية الروح ، ويمليها الشرف والفروسية ، شجاعة نستطيع ان نعرفها بكلمة واحدة فنقول انها بنت النزوة ورهينة اهواء الارادة المحبة لركوب المخاطر ، ومرتبطة بمصادفات عارضة خارجية أو بتوازع ورع صوفي ، وباختصار، بقرارات الذات التي لا مرجع لها سوى ذاتها .

لقد ساد هذا الشكل من الفن الرومانسي في نصفي الكرة الأرضية : في الغرب ، بفضل أوبة الروح الى ذاته ، وفي الشرق حيث حدث أول توسع للوعي بقية تحرير نفسه من المتناهي . فالشعر في الغرب نتاج نفس منطوية على ذاتها ، مركزها فسي ذاتها ، وتوازعها الدنيوية تابعة دوما وأبدا لعالم الايمان الاسمي . اما في الشرق فان العربي بوجه خاص ، هذا العربي الذي كان في البداية مجرد نقطة ، هو الذي تضخم وتوسع بالق ولألاء في المدى المترامي لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي ، ولكن من دون ان يتنازل عن حريته الداخلية . والاسلام ، بوجه خاص ، هو الذي مهد لذلك الارض ، بإلفائه العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية، وكذلك باطلاقه للنفس الحرة الذاتية التي تسمح بتصالح القلب والروح ، خارج نطاق اي هيئـة موضوعية لله ، والتي تتيح للإنسان ان يعيش ، كمتسول ، في العبادة النظرية الخالصة لمواضيعه ، ولكن في الوقت نفسه ، في الحب والفرح والهناء كذلك .

## - ١ -

### الشرف

كان فن العصور القديمة الكلاسيكي يجهل ما نسميه اليوم بالشرف . صحيح ان كل قصة **الايالة** تدور حول غضب آخيل الذي به ترتعن الاحداث اللاحقة الموصوفة فيها . لكن هذا الغضب لم ينشأ عن اهانة مست الشرف . فأخيل وجد نفسه مغبوناً بالنظر الى ان اغاممنون سلبه حصته من الغنيمة التي هي **جائزته** (١) ، مكافاته الفخرية . الاهانة تمس اذن هنا شيئاً واقعياً وتتعلق بهبة هي علامة امتياز واعتراف بمجده وشجاعته ؛ ولئن استولى الغضب على آخيل ، فلان اغاممنون عامله بطريقة غير لائقة واذله امام الاغريق ، لكن الاهانة لم تلحق بجوهر الشخصية بما هي كذلك ، ولهذا فان آخيل مستعد للاكتفاء باسترجاع الحصة التي سلبت منه ، علاوة على بعض الهدايا والانصام الاضافية ، ولا يتوانى اغاممنون بدوره عن القبول بهذه الترضية ، مع انهما بارتضائهما هذا الحل قد الحق واحدهما بالآخر ، بمقتضى افكارنا نحن ، اهانة مقدعة . ولقد كان تبادلهما الشتائم هو الشكل الوحيد الذي تظاهر به غضبهما ، وكفاهما ان يعقدا صفقة مينية ليحجوا تلك الاهانة العينية بدورها .

### ١ - مفهوم الشرف

غير ذلك هو الشرف ، بموجب التصور الرومانسي .

---

١ - باليونانية في النص . -

فموضوع الاهانة هنا ليس قيمة عينية وواقعية ، من ملك او مركز او فريضة ، الخ ، بل يمس الشخصية بما هي كذلك ، الفكرة التي لها عن ذاتها ، القيمة التي تمزوها الذات الى ذاتها . وهذه القيمة لامتناهية لانهاهي الذات عينها . وبفضل حس الشرف يمي الانسان ذاتيته اللامتناهية ، بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية . فالشرف يضفي على كل ما يحوزه الفرد ، على كل ما هو خصوصي عنده وعلى ما يستطيع ، عند الاقتضاء ، ان يتحمل بلا عواقب وخيمة فقده ، يضفي عليه القيمة المطلقة للذاتية الشاملة ، سواء افي الفرد ام في تمثل الآخرين . والحال ان كل خصوصية تكتسب ، في التمثل ، طابعا من الشمولية ، على اعتبار ان ذاتيتي كلها تمر في هذه الخصوصية التي هي خصوصيتي . لقد جرت العادة على القول بان الشرف محض مظهر . وهذا في ارجح الظن صحيح ، لكن لا بد لنا من اعتباره ، من وجهة النظر التي نرى اليه منها هنا ، مظهرا وانعكاسا للذاتية في ذاتها ، هذه الذاتية التي ، بحكم كونها لامتناهية ، تجعل هذا المظهر ايضا لامتناهيا . وهذا اللانهاهي هو ما يجعل المظهر الذي هو الشرف يقدو الوجود الحقيقي للذات ، واقعه الاكثر اصالة ، فاذا بكل صفة خاصة ، مضاءة بالشرف وممتصة من قبله ، تكتسب ، بفضل ذلك المظهر ، قيمة لامتناهية . والشرف ، المفهوم بهذا الفهم ، هو الذي يشكل التمييز الاساسي للعالم الرومانسي ، وهو يفترض ان الانسان ، المتخلي عن دائرة التمثلات الدينية وعن دائرة الداخلية ، قد دلف الى الواقع الحي ، وانه انما في قلب هذا الواقع يسمى من الان فصاعدا الى توكيد استقلاله الشخصي المحض وقيمه المطلقة .

ان مضامين الشرف يمكن ان تكون بالغة التنوع . فكل ما اتا كائن عليه ، وكل ما اقله وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي . وبوسعي بالتالي ان ادوج في عداد شرفي كل ما هو جوهري في :

الاخلاص للامير ، التفاني في سبيل الوطن والمهنة ، انجاستي واجباتي الابوية ، الوفاء الزوجي ، الاستقامة في التجارة والصفقات من كل نوع ، وكذلك الاستقامة في العمل العلمي ، الخ . بيد ان جميع هذه المواقف الحميدة والقيمة بحد ذاتها لا تتلقى ، من وجهة نظر الشرف ، تكريسها والاعتراف النهائي بها ، ولا تغدو مواقف شرف كما يقال ، الا بقدر ما أملؤها بذاتي . فالشريف من الناس لا يفكر على الدوام وفي كل شيء الا بنفسه اولا ، وهو لا يتساءل ان كان هذا الامر او ذاك عادلا بحد ذاته ام لا ، بل كل تسأله ان كان فعل هذا الشيء او ذاك او الاستنكاف عن فعله يتفق وشرفه . كذلك فانه يخلق لذاته اهدافا عسفية ، ويضيف على ذاته طابعا معينا ، ويعقد بينه وبين نفسه وتجاه الآخرين التزامات لا تبرها اية ضرورة . وعندئذ يصطدم بصعاب وتعميدات متتالية لا من الشيء ذاته ، بل من الفكرة التي للانسان عن ذاته ، اذ يعتبر ان عدم خيانة الصفة التي تلبسها مسألة شرف . هكذا تقدر دوننا ديانا ان اقرارها بالحب الذي استبد بها مخالف لشرفها ، لانه سبق لها ان اكتسبت صيتا بانها امرأة عادمة الحساسية بالحب .

نستطيع اذن القول ، بصورة عامة ، بان مضمون الشرف عرضة لجميع التقلبات ما دام من ابداع الذات ، وليس مرتبطا بالشرف ذاته بوصفه ماهويته المحايثة . لهذا وجدنا المستوى الرومانسي يدرج في **قانون الشرف** ما هو مشروع ومبرر نفسي ذاته ، على اعتبار ان الفرد يربط بوعيه لما هو حق وعادل الومي اللامتناهي بشخصيته . وقولنا بان الشرف يقتضي هذا او يتناقى وذلك ، معناه في هذه الشروط ان كل الذاتية تنمهي ومضمون هذا المطلب او هذا النفي ، بحيث ان اي مخالفة ستخلق لا محالة وضعا يتعذر تصحيحه ، ومعناه بالتالي ان الذات لا يجوز لها ان تعبر اذنا صاغية لاي مضمون آخر . وبالمقابل ، يمكن للشرف ان يفقد شيئا شكليا وخاويا من المضمون ، اذا لم يكن يضم سوى

اناي وحده ، اللامتناهي في ذاته ، او اذا كان المضمون المقبول بوصفه ذا طابع إلزامي مضمونا ردينا او مستكرها . وعندئذ يفدو الشرف ، وبخاصة في الاعمال المسرحية، شيئا باردا تماما وميتا، هدفه التعبير لا عن مضمون جوهرى بل عن ذاتية مجردة . والحال ان المضمون الجوهري يتسم بطابع من الضرورة . وهو اذ يتوضح تبعا لخلوط ترابطاته العديدة يفرض نفسه على الوعي بقسوة يستمدّها من ضرورته تحديدا . وأكثر ما يفتقر المضمون الى العمق في الحالات التي يزج فيها حذق التفكير في دائرة الشرف بأشياء عرضية وتافهة بحد ذاتها، وان تكن على صلة ما بالموضوع . والمادة لا تنعدم البتة في هذه الحالات ، لان الحذق يمتلك موهبة التحليل والتمييز الدقيقين ويدلل على مقدرته على ان يرفع الى دائرة الشرف وعلى ان يدخل فيها الكثير من الاشياء العادمة الاهمية بحد ذاتها . ولدى الاسبان بوجه خاص ادرك حذق التفكير هذا بصدد مسائل الشرف مستوى رفيعا ، وأعمالهم المسرحية تسهب في الحديث من ابطال الشرف الذين يستغرقون بدورهم في محادثات مسهية حول هذا الموضوع . ومن ذلك ان وفاء الزوجية يوضع على محك التحليل الدقيق الذي يطل مختلف الظروف الممكن تخيلها ، بحيث ان أبسط شك قد يساور الآخرين ، او امكان الشك ليس الا ، يمكن ان يصبح قضية شرف تعني الزوج مباشرة ، حتى وان كان هذا الزوج يعلم علم اليقين ان هذا الشك لا يستند الى اساس . وحينما تتمخض القضية عن مصادمات ، فان مجراها لا يحقق اي ترضية لاحد ، لان موضوع النزاع لا ينطوي بالاساس على اي شيء جوهري ، ولهذا فان تسوية الخلاف بحل ما لا تترك في النفس سوى شعور شاق ومرهق بدلا من ان تحمل اليها السكينة . والشرف المحض، المجرد تلمعا في ذاته ، هو ما يشكل ، في المسرحيات الفرنسية ايضا ، حافز العمل المسرحي ومنطلقه الاساسي . غير ان الاركوس



السيد ف. فون شليف (٢) هو الذي يجسد ، بوجه خاص ، هذا الشرف الذي لا حياة فيه ، البارد كالجليد : فالبطل يقتل زوجته النبيلة المحبة - لماذا ؟ من أجل الشرف - وفحوى هذا الشرف أنه يرغب في الزواج من ابنة الملك التي لا يساوره نحوها أي هوى ، طمعا في أن يصير صهر الملك . وهذه ، والحق يقال ، حماسة بغيضة وفكرة كريهة ، وإن ادعت التجليب بالعظمة واللاتناهي .

### ب - انجراحية الشرف

بالنظر إلى أن الشرف ليس فقط كما يظهر لي أنا وحدي ، بل لا بد أيضا أن يوجد في تمثل الآخرين وأن يحظى باعترافهم هم الذين يحق لهم ، بدورهم ، أن يطالبوا بالاعتراف بشرفهم هم ، لذا فإن الشرف يمثل شيئا عطوبا للغاية . والمدلول الذي يفترض في أن اعطيه لهذا المطلب مرهون بقراري وارادتي وليس بأي شيء آخر . وأي مساس به يمكن أن يكون له ، من هذا المنظور ، أهمية كبيرة ؛ وبالنظر إلى أن الإنسان يجد نفسه ، في الواقع العيني ، مأخوذا في دوامة علاقات متنوعة مع آلاف الأشياء ، وبالنظر إلى أنه من المباح له أن يوسع إلى ما لا نهاية دائرة مسا يستطيع أن يعتبره خاصا به وأن يربط به بالتالي شرفه ، لذا يتسبب استقلال الأفراد ومرجوعيتهم المحزنة إلى ذاتهم فسي حدوث مشاحنات ومنازعات لا نهاية لها . على هذا النحو نجد أن الدور الأساسي في الإهانة ، كما في الشرف بوجه عام ، لا يعود إلى المضمون . وبعبارة أخرى ، عندما أشعر بأنني مهان لا أشعر بذلك على صعيد المضمون ، وإنما في شخصيتي التي يؤلف هذا

---

٢ - فريديك فون شليف : كاتب ومالم ألماني ، من مؤسسي المدرسة الرومانسية الألمانية (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، و«الأكروسي» مسرحية له . -

المضمون جزءا لا يتجزأ منها ، واعتبر انني انا المهان ، انا اي تلك النقطة الفكرية اللامتناهية .

### ج - استرداد الشرف

على هذا النحو يعتبر كل مساس بالشرف شيئا لامتناهيا ، وبالتالي لا يمكن للترضية الا ان تكون بدورها لامتناهية . ومؤكد ان الاهانة تكون على درجات ، وكذلك الترضية . اما ما الذي يفترض في ان اعتبره اهانة ، والى اي حد يفترض في ان اعتبر نفسي مهانا وان اطالب بالتالي بترضية ، فهذا كله مرهون بدوره بارادتي الذاتية التي يحق لها ان تتوجه سواء انحو التفكير المفرط في التدقيق ام نحو الحساسية المرفهة. اما فيما يتعلق بالترضية التي اعتقد ان من حتي ان اناها، فلا بد لي من الاعتراف بالشخص الذي اهانتني بأنه مثلي رجل شرف . وبالفعل ، انني احرص على ان يعترف شخص آخر بشرفي ؛ والحال انني كلما أستعبد شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته ، فلا بد ان يكون هو ذاته ، فسي نظري ، رجل شرف ، اي لا بد لي ان اعتبره ، رغم الاهانة التي انزلها بي ورغم بفضائي الذاتية ، شخصا لامتناهيا .

اذن فمن مبادئ الشرف الاساسية الا بيجز احد لنفسه ، باعماله ، ان يعترف للآخرين بحقوق على شخصه ، ومن مبادئ الشرف الاساسية ان يؤكد الانسان ذاته ، مهما يحدث له ، بأنه لامتناه لا يحول ولا يتبدل لا في نظر نفسه ولا في نظر الآخرين .

ولكن ما دام الشرف ، بما يستتبعه من منازعات وترضيات، يرتكز الى السيادة الذاتية التي لا تعترف بأي تحديد والتسي تسلك مسلكتها بوحى من ذاتها ، فاننا نجد انفسنا هنا من جديد بمواجهة ما كنا قد شددنا عليه بوصفه التعيين الرئيسي للوجوه البطولية : استقلال الفردية . لكن ليس بيت القصيد فسي

الشرف الاستقلال المحض المطلق ، بمعنى ان الانسان يزود عن شخصيته ويسلك المسلك الذي يبدو له هو الخلق بأن يسلك ، وانما الاستقلال الذي لازمته الحتمية **الفكرة التي للانسان من ذاته** ، وهذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ، وأعني بها الصورة التي يكوّنها المرء عن ذاته والتي تجعل مسن الذاتية المركز الذي يوجّه نحوه جميع تظاهرات الحياة الخارجية ، وجميع الافعال ، وجميع الاقوال ، وجميع مقاصد المحيط ونيات الجوار . الشرف اذن استقلال متبصر ، ماهيته تتكون من هذا التبصر ، من هذا التفكير بالذات ، بحيث لا يقيم كبير اعتبار لكون مضمونه من طبيعة اخلاقية وضرورية ام لكونه عارضا وتافها .

## - ٢ -

### الحب

الحب هو العاطفة الثانية التي تلعب دورا واجعا في الفن الرومانسي .

#### ١ - مفهوم الحب

ان يكن التمييز الرئيسي للشرف يكمن في الذاتية الشخصية ، كما تتمثل ذاتها بذاتها في استقلالها المطلق ، فان تمييز الحب يكمن بالاحرى في التخلي عن الذات لفرد من الجنس الآخر ، في المزوف من وعيها المستقل وعن كينونتها - ل - ذاتها الفردية ، وفي وعي ذاتها في وعي فرد آخر وبه . ومن هذا المنظور ، لغة تعارض بين الشرف والحب . لكننا نستطيع بالمقابل ان نرى في

الحب تحقيقا لما هو متضمن في الشرف ، وذلك بقدر ما تساور الشرف الحاجة الى انتزاع اعتراف شخص آخر بلاتناهي في شخصه ، وبالتالي الى ان يدرج لانهائه في لاتناهي الآخر . وهذا الاعتراف لا ينفذ حقيقيا وكاملا الا اذا انصب الاحترام لا على شخصيتي في المجرّد ، او كما تتظاهر في حالة عينية منفردة ، وبالتالي محدودة ، وانما على ذاتيتي كلها ، وإلا اذا انتقلت مع كل ذاتيتي ، ومع كل ما تشتمل عليه ، كما انا وكما كنت وكما ساكون ، الى وهي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ، نوازع وصوباته . عندئذ لا يعود هذا الآخر يحيا الا فيّ ، ولا اعود انا احيا الا فيه ؛ فنعيش ، انا وهذا الآخر ، في هذه الحالة من الوحدة والامتلاء ، ونضع في تماثل الهوية هذا نفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا . وانما بحكم هذه الداخلية اللامتناهية يلعب الحب دورا بالغ الاهمية في الفن الرومانسي ، وهذه الاهمية ما تفتأ تتزايد بحكم الغنى الاسمي الذي ينطوي عليه مفهوم الحب .

لا يركز الحب ، نظير ما يفعل الشرف في كثرة من الاحوال ، الى تأملات ملكة الفهم وأرابتها ، وانما يكمن مصدره في العاطفة ؛ وبالنظر الى الدور الذي يلعبه فيه فارق الجنس ، فانه يشكل في الوقت نفسه الاساس الروحي للعلاقات الطبيعية . لكن الدور الاساسي الذي يلعبه ، والحالة هذه ، قوامه انخراط الذات بكل داخليتها وبكل لانهائها في هذه العلاقات . وهذا الانصهار الكامل لوعيتها مع وهي شخص آخر ، وهذا الظاهر من تكران السلدات والتجرد هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتمام الى ذاتها من جديد والى صيرورتها ذاتها من جديد ، كما ان هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب لا يحيا ولا يوجد لذاته ولا يفكر بذاته ، بل يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر . هذا تحديدا ما يسبغ على

الحب طابعه اللامتناهي . والجمال ينبغي البحث عنه بصورة رئيسية في كون هذه العاطفة لا تبقى في حالة عاطفة او مجرد نزوع ، وانما في كون الخيال يخلق حولها عالما كاملا ، ويحول جميع اهتمامات الحياة الواقعية وجميع اهدافها وجميع ظروفها الى حلية وزخرف لهذه العاطفة ، ويجذب كل شيء الى دائرتها ، ويرفع على هذا النحو من قيمة ما كان لحد الان خارجيا بالنسبة الى هذه الدائرة . وانما لدى النساء بوجه خاص يتجلى الحب بكل جماله ، لان التخلي عن الذات ونكرانها يشكلان بالنسبة اليهن اسما تصوير عن شخصيتهن ، على اعتبار ان حياتهن كلها ما هي الا تمهيد ، ما هي الا اشتراب بانحاء هذه العاطفة التي فيها يجدن اخيرا النقطة الثابتة لوجودهن ومستقر حياتهن . وان شاء لهن سوء حظهن الا يصلن اليها ، انطفان كما ينطفئ النور بنفخ الريح . والفن الكلاسيكي لا يكاد يعرف هذه الداخلية الذاتية للعاطفة ؛ وهي لا تلعب فيه ، على كل حال ، سوى دور تابع ؛ وحتى عندما يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا للتمثيل ، لا يستوقفه فيه سوى مظهر اللذة الحواسية . ان هوميروس ، على سبيل المثال ، لا يعلق عليه اي اهمية ، او هو يعتقد بان الحب في انبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، فسي دائرة الحياة البيتية ، في قصائد امرأة كينيلوبه (٢) ، الأم والزوجة المتفانية ، او اندروماك (٤) ، وبالاختصار ، في قصائد

---

٢ - بيتيلوبه : زوجة اوليسس ووالدة تليماك . طوال العشرين سنة التي غاب فيها اوليسس ، رلفت طلاب يدعا . لكنها قطعت مع ذلك على نفسها هيدا بأنها متى ما انتهت من حياكة قطعة السيج التي بين يديها فستختار واحدا منهم . بيد انها كانت تفك في الليل ما تعيكه في النهار . -  
 ٣ - اندروماك : زوجة هكتور ، بطل طروادة الذي لقي نصره على يد أخيل ، صارت بعد سقوط طروادة أمة لبيروس ، ابن أخيل ، لكنها ابت الزواج منه . -

امراة محبوة ، قبل كل شيء ، بصفات وسجايا أخلاقية .  
وبالمقابل ، يرى هوميروس أن الرابطة التي تربط بين باريس (٥)  
وهيلانة (٦) رابطة لأخلاقية ، لأنها كانت السبب في أهوال  
حرب طروادة وقواجمها ؛ كذلك فإن حب آخيل لبريسييز (٧)  
عاطفة مجردة من العمق ، لأن بريسييز أمة يستطيع آخيل أن  
يفعل بها ما يشاء . وفي القصائد سافو (٨) ترتفع لغة الحب ، هذا  
صحيح ، إلى مستوى الحماسة الفنائية ؛ لكن ما تعبر عنه هو  
بالأحرى حرارة النار التي يغور بها الدم أكثر منها داخلية النفس  
وقوة العاطفة الصادرة عن القلب . وفي القصائد القصار  
لأناكرون (٩) ، وهي قصائد مترعة بالفطرف ، يتبدى الحب في  
مظهر متمتع عامة تجهل الآلام اللامتناهية ، وهجران النفس  
المكروية ، الوانية المدنفة ، المتحملة وصبتها بلا شكوى ، كما تجهل  
أن ثمة حياة بأسرها ترتعن بهذه العاطفة . كلا ، أن أناكرون يتكلم  
عن الحب بالفاظ مترعة صفوا وهذوء بال ، بصفته مصدرا لأفراح  
مباشرة ، من دون أن تنطوي نوعية هذه الأفراح أو شدتها على

- 
- ٥ - باريس ، لقب الإسكندر الطروادي ، لاني ابنه بريام ، خطف هيلانة ،  
لوحة مينيلاس . فوقمت بسبب ذلك حرب طروادة . -  
٦ - هيلانة : أمة إفريقية اشتهرت بجمالها ، ابنة ليدا وأخت كاهيتور  
وبولوكس ، وذوجة مينيلاس ، خطفها باريس ابن آخر ملوك طروادة . -  
٧ - بريسييز : ابنة الكاهن برنيسيس . خطفها الهامنون ، خصم آخيل ،  
وبقيتها افتتح هوميروس إلياذته . -  
٨ - سافو : شاعرة إفريقية ، ولدت في لسبوس ، وفتت بينات جنسها ،  
وشاع أكثر شعرها (مطلع القرن السادس ق.م) . -  
٩ - أناكرون : شاعر إفريقي غنائي ، شاع أكثر شعره ، تنسب إليه  
خطا القصائد ، وهي أشعار متأخرة تفتنى بالحب . -

اختيار حصري ، على تعلق بشخص معين دون سواه ، على تثبيت لا عودة عنه للعاطفة . وتجهل الماساة الكلاسيكية الكبرى بدورها هوى الحب بالمعنى الرومانسي للكلمة . واسخيلوس وسوفوكليس ، بوجه خاص ، هما اللذان لا يوليانه اي اهتمام جدي . صحيح ان انتيفونا (١٠) كانت مرشحة لان تفقد زوجة هيمن (١١) وان هذا الاخير يتدخل لصالحها امام ابيه ولا يحجم حتى عن قتلها حين يعجز من انقاذها ، لكنه لا يحتج امام كايون بالقوة الذاتية لهواه الذي ما كان يستبد به على النحو الذي يستبد به بالعاشق المعاصر ، وانما فقط بالظروف الموضوعية . ولئن عالج يوريبيديس الحب ، في مسرحية فيلورا (١٢) على سبيل المثال ، على نحو اشجى واكثر تأثيرا في النفس ، فقد صوره مع ذلك وكأنه عاطفة شبه اجرامية ، هوى حواسي ، تشعل ناره فيثوس التي تطلب هلاك هيبوليتس لانه يحرمها من الاضاحي . ولدينا كذلك في فيثوس هيدشميس صورة نحتية للحب ، رائعة الجمال والظرف، لكن الداخلية، مثلما يقتضيها الفن الرومانسي، غالبة عنها تماما . ويتكرر الموقف عينه في الشعر الروماني حيث

---

١٠ - انتيفونا : ابنة اوديب ، اخت ايوكلس وبولينيسيوس ، حكم عليها الملك كايون بالموت لانها تعدت ارادته الملكية ودفلت اخاها بولينيسيوس الذي قتل امام ابواب طيبة . استوحى سوفوكليس قصتها في مسرحية اطلق عليها اسمها . -

١١ - هيمن : ابن كايون وخطيب انتيفونا . -

١٢ - فيلورا : في الميتولوجيا الاغريقية زوجة ليسوس وابنة مينوس ، احبت هيبوليتس ، ابن زوجها ، وباحت له بحبها ، فلما رد الفتى طلبها اهتمته لدى ابيه ، فاستنزل عليه لمة إله البحر يوسيدون ، فاهلكه هذا ، فاستبد الندم بفيلورا وشنتت نفسها . وقد استوحى يوريبيديس من قصتها مسرحية سماها باسمها وصورها فيها فرسة هواها . -

بات الحب يتصور ، في أعقاب سقوط الجمهورية وتراخي صرامة الحياة الاخلاقية ، على انه متعة حواسية . وبالمقابل ، فسان بترارك (١٢) ، الذي كان بعد سونيتاته ضربا من اللعب ولا يعني مجده الا على اشعاره وكتاباتهِ اللاتينية ، قد خلّد ذلك الحب المتولد عن المخيلة التي تعرف كيف تطيع حميما الحب ، تحت السماء الايطالية ، بطابع ديني ، والعكس بالعكس . وقد كانت نقطة الانطلاق في مسيرة دانتي الصاعدة حبه ايضا لبياتريس (١٤) . ذلك الحب الذي انقلب عاطفة دينية ؛ فضلا عن ان دانتي عرف كيف يرقى بنفسه الى مستوى تصور ديني للفن ، فتجرا على ما لم يتجرأ احد من قبله قط على الاقدام عليه : إنزال نفسه منزل قاضي البشر وتوزيعهم بين الجحيم والمطر والفرديوس . وبخلاف هذا الاملاء يمالج بوكاشيو (١٥) الحب إما على انه هوى عنيف ، وإما بخفة ما بعدها خفة ، بحيث لا تلعب فيه الاخلاق اي دور ، وذلك في معرض تصويره في أقاصيصه أخلاق اهل عصره وبلده . اما في أغاني الحب (١٦) الالمانية ، فيأخذ الحب مظهرا عاطفيا ، ناعما ،

---

١٢ - بترارك : بالاطالية فرنسيسكو بتراركا ، شاعر وكاتب ايطالي ومؤرخ وعالم حداثيات ورائد عصر النهضة ؛ له اشعار معروفة باسم **القوافي** واخرى باسم **الانتماءات** ، وهي سونيتات في اربعة عشر بيتا تفول فيها بلورا دي نولفا (١٢٠٤ - ١٢٧٤) . -

١٤ - بياتريس يوريتناري : امرأة فلورنسية (حوالي ١٢٦٥ - ١٢٩٠) خلدها دانتي في **الحياة الجديدة** وفي **الغاية الالهية** . -

١٥ - جيوفاني بوكاشيو : كاتب ايطالي ، مؤلف **الديكايون** ، و**هسي** مجموعة حكايا على غرار **الف ليلة وليلة** يصور فيها حياة البورجوازيين الفلورنسيين ، القومين بالتقافة والمباهج الحسية . وقد كان بوكاشيو اول نثر ايطالي كبير (١٢١٢ - ١٢٧٥) . -

١٦ - اشعار تعرف بالالمانية باسم **Minnegesang** . -



ولكن دونما غنى كبير في الخيال ، فهو اقرب الى لعبة كئيبة ورتيبة . ويعبر عنه الاسبان بلغة ثرة بالصور ، فهو حب فروسي ، لبق في بحثه ودفاعه عن حقوقه وواجباته ، وهو مسألة شرف شخصي ، خيالي الى اقصى درجة في كثير من الاحيان . اما لدى الفرنسيين فيغدو ، في مرحلة من المراحل ، غزليا ، مشوبا بالزهو والفورور ، عاطفة متكلفة الشاعرية ومتربلة بالاريب والمبتكر من السفنطة ، وينصور تارة على انه متعة حواسية ، منزهة عن الهوى ، وطورا على انه حساسية ، على انه عاطفية مصعّدة ، معقلنة . واكتفي هنا بهذه الملاحظات، على ان استكملها واطورها لاحقا .

### ب - المنازعات الناجمة عن الحب

تجلى الاهتمامات الدنيوية ، فيما لو انعمنا فيها النظر ، في مظهر مزدوج . فهناك ، من جهة اولى ، الاهتمامات الدنيوية بما هي كذلك : الحياة العائلية ، الحياة العامة والسياسية ، المصالح البورجوازية ، القوانين والحقوق والأعراف ، الخ ، وهناك من الجهة الثانية الحب الذي ينبجس في قلب هذه الحياة الثابتة والمستقرة ، ويضطرم اوارده في نفوس نبيلة ومتقدة ، ولا يلبث ان يعقد - وهو ديانة القلب الدنيوية - علاقات متنوعة مع الدين بحصر المعنى ، ولكنه لا يكتفي بذلك ، بل نراه يستتبع الدين به ويجعل مآله الى النسيان ، بفرضه نفسه على انه هو قضية الحياة الاساسية ، بل الاولى والاسمى ، وبدعوته لا الى التخلي عن كل شيء واللياذ بالصحراء مع الحببية فحسب ، بل ايضا - على ما في ذلك من شطط ليس الجمال من سماته - الى التضحية بالكرامة الانسانية على مذبح الكائن المحبوب والى الخضوع الدليل له . وبحكم هذا الانفصال تنشب على صعيد

الواقع العيني منازعات ومصادمات بين الاهداف التي ينشدها الحب وبين اهداف الحياة الجارية التي تجد نفسها مرارا وتكرارا متى ما طالبت باحترام مطالبها وحقوقها ، في موقف متناقض مع الحب .

ان النزاع الاول ، الاكثر تواترا ، الذي يتوجب علينا ان نتوقف عنده هنا ، هو النزاع الذي ينشب بين الحب والشرف . فالشرف يتسم ، بالفعل ، بالطابع اللامتناهي نفسه الذي يتسم به الحب ، ولهذا السبب قد ينصب في وجه الحب عقبة كاداء . وكثيرا ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب . فمن وجهة نظر معينة ، على سبيل المثال ، قد يكون زواج رجل ينتمي الى طبقة اجتماعية عليا من فتاة تنتمي الى طبقة اجتماعية دنيا امرا مخالفا لشرفه . والفوارق الطبقيّة تحددها وتفرضها طبيعيسة الاشياء . والحال انه ما دامت الحياة الدنيوية غير معلاة بالمفهوم اللامتناهي للحرية الحقيقية بحيث يقدو الوضع الاجتماعي ، المهنة ، الخ ، متحددا بالاختيار الحر للذات الحرة ، فان الطبقة والولادة ، من جهة اولى ، هما اللتان تعينان للانسان في هذه الحال وضعه ومنزله ، كما تتلبس الفوارق الناجمة عن ذلك بين البشر ، من جهة ثانية ، طابعا مطلقا ولامتناهايا بحكم تدخل الشرف الذي باسمه يتبنى الانسان المنزلة التي يشغلها والطبقة التي ينتمي اليها ، ويدافع عن حرمتها .

لكن ليس الشرف وحده هو الذي قد يدخل في تناقض مع الحب ، بل كذلك القوى الجوهرية الازلية ، امني مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الاسرة ، الخ . وهذا الموضوع يعالج في ايماننا هذه بتواتر كبير ، بالنظر الى ان الشروط الموضوعية للحياة تتوطد اليوم بقوة لا مثيل لها في الماضي . وهكذا نجد الحب يوضع ، بوضعه حقا منعدم القيمة للمعاطفة الذاتية ، في موضع المعارضة مع حقوق وواجبات اخرى ، وذلك سواء ائترك القلب لهذه الحقوق والواجبات معتبرا اياها ثانوية ، ام اعترف بها ،

وفي هذه الحال الأخيرة يدخل الانسان في تنازع مع ذاته  
ومع هواه .

ثالثا واخيرا ، ان ظروفنا وعقبات خارجية هي التي قد تدخل  
في تعارض مع الحب : المسار العادي للاشياء ، نثر الحياة ،  
صروف الدهر ، الاهواء ، الآراء والاحكام المسبقة ، ضيق الفكر ،  
انانية الآخرين ، وضروب شتى من الحوادث والطوارئ . وحينما  
ينتصب هوى فظ ، خبيث ، متوحش ، في وجه جمال الحب  
العذب، يتلبس الصراع طابعا رهيبا ، قبيحا ، دنيئا . والمسرحيات  
والقصص والروايات الحديثة ، بوجه خاص ، هي التي تطلعننا على  
هذا النوع من المنازعات الخارجية ، وتثير اهتمامنا بالام العشاق  
الخائبين وآمالهم ومشاريهم المنهارة ، وتسمى الى اثاره انفعالاتنا  
او الى تسكينها بخاتمة تميصة او سعيدة ، او الى تسليتنا ليس  
الا . بيد ان هذا النوع من المنازعات ، الناجم عن محض حوادث  
عارضة ، لهو ثانوي الاهمية .

### ج - الطابع المرضي للحب (الحب والمصادفة)

يتسم الحب ، من اي زاوية نظرنا اليه منها ، بصفة مميزة  
رفيعة : فهو لا يبقى في حالة نازع جنسي بسيط ، بل يأخذ  
شكل عاطفة غنية ، نبيلة ، جميلة ، ويفدو الانسان الذي يستحوذ  
عليه الحب مستعدا ، كيما يتحد والكائن المحبوب ، لشتى  
التضحيات ، ولا يتهيب امام اي فعل من افعال الشجاعة ليفوز  
بموضوع حبه او ليحافظ عليه . بيد ان الحب الرومانسي له  
ايضا هذه . وبالفعل ، ان ما يفتقر اليه هو الشمولية في ذاتها .  
فهو ليس الا العاطفة الشخصية لذات فردية ، وهي عاطفة  
هامشية بالنسبة الى الاهتمامات الازلية للوجود الانساني والى

مضمونه الموضوعي من أسرة وغابات سياسية ووطن وواجبات  
 مهنية واجتماعية ودينية ؛ وهذه العاطفة مملوءة فقط بأننا يريد ان  
 يلقي في أنا آخر انعكاسا ونسخة مطابقة للعاطفة التي تخامره .  
 هذا المضمون ، ذو الداخلية الشكلية الخالصة في الحقيقة ، بعيد  
 عن التجاوب مع الكلية الحقيقية التي يجسدها الفرد العيني .  
 ففي الأسرة ، وفي الرابطة الزوجية ، وفي دائرة الواجبات ، وفي  
 الدولة ، لا تكون العاطفة الذاتية بما هي كذلك ، العاطفة التي  
 تتطلب الاتحاد مع هذا الفرد او ذلك دون سائر الافراد ، هي  
 العامل الرئيسي ، بينما يدور كل شيء في الحب الرومانسي  
 حول حب هذا لهذه ، وهذه لهذا . هذا الحب الحصري الذي  
 يساور فردا بعينه تجاه فرد محدد من الجنس الآخر لا يمكن ان  
 يكون له من مبرر الا في الخصوصية الذاتية وفي الطابع المسغفي  
 والعرضي للاختيار . فكل واحد يرى في حبيبته ، وكل واحدة  
 ترى في حبيبها - الذي قد لا يعدو ان يكون انسانا عاديا في نظر  
 سائر الآخرين - اجمل كائن وأنبل كائن في العالم ، بل كائنا فدا  
 منقطع النظر . لكن بالنظر الى ان جميع الناس ، او العدد الأكبر  
 منهم على كل حال ، يقومون بمثل هذا الفرز الحصري ، وبالنظر  
 الى ان موضوع الحب ليس أفروديت بذاتها ، أفروديت التي لا  
 أفروديت سواها ، بل لكل واحد أفروديت الخاصة به والتي  
 يقدمها في المنزلة حتى على أفروديت الحقيقة ، بنجم من ذلك  
 كثرة تعداد النساء اللاتي تمزى اليهن القيمة الحصرية عينها ،  
 علما بأن كل رجل يعرف أنه يوجد في العالم الكثير من الفتيات  
 الجميلات اللاتي لهن جميعهن (او أغلبهن على الأقل) عشاقهن  
 وعبادهن ، واللاتي يجدن جميعهن رجالا يتبدن لهم جميلات ،  
 فاضلات ، فائزات ، الخ . إذن فمنح الافضلية لامرأة بعينها دون  
 سواها ، وهذا على نحو مطلق ، ليس الا مسألة خاصة ، مسألة  
 تتعلق بالعاطفة الذاتية ، بالنوعية الفردية ؛ وإصرار الفرد على  
 الرغبة في عدم الاتحاد الا مع ذلك الشخص الواحد دون سواه،

واصراره على رهن حياته كلها بهذا الاتحاد له من قوة المفعول ما يجعل من هذا الاختيار العسفي ضرورة حقيقية . وفي مثل هذه المواقف تكون حرية الذات والطابع المطلق لاختيارها معترفا بهما ومصونين ، لكن هذه الحرية ، بدل ان تشبه الحرية المؤثرة التي تخضع بها فيدرا لدى يوربيدس لشيئة الآلهة ، تظهر بمظهر النزوة والعناد والمكابرة بالنظر الى ان منبع الاختيار يكمن في الارادة الفردية .

على هذا النحو تتلبس المنازعات الناجمة عن الحب ، وعلى الاخص متى ما تعارض وتناقض مع مصالح جوهرية ، ظاهرا من نزاع لا يبرره اية ضرورة . ذلك ان الذاتية بما هي كذلك ، بمطالبها المشروعة بحد ذاتها اذا جاز القول ، تتعارض مع ما لا سبيل الى تجاهله وتناسيه ، بحكم طابعه الماهوي . ففي المأساة القديمة الكبرى نجد الإبطال من أشباه اغاممنون وكليتمنسترا وأورسستس وأوديب وانتيفونا وكريون ، الخ ، ينشدون بكل تأكيد أهدافا فردية . لكن الجوهر الذي يشكل المضمون الحماسي لأفعالهم مشروع ومبرر ، وأهميته بالتالي عامة . وأن كانت الضربات التي ينزلها بهم القدر تثير انفعالنا وتحرك مشاعرنا ، فليس ذلك لنحس هذا القدر ، وإنما لأن نوائبه هي من تلك النوائب التي ترفع من شأن الإنسان وتعلي منزلته ، ولأن الحماسة التي تربط به حماسة لا يقر لها قرار ما لم تصل الى مبتغاها من خلال مضمون ضروري يستهلكها ويستنفذها . فلئن بقيت الخطيئة التي ارتكبتها كليتمنسترا بلا عقاب ، ولئن تكن الإهانة التي ألمت بانتيفونا بصفتها اختلا لم تغسل وتُمح ، فهذا بحد ذاته ظننم وجور . لكن هذه الآلام المتأنية عن الحب ، وهذه الآمال المنهارة ، وهاجس الحب هذا بوجه عام ، وتلك الآلام اللامتناهية التي تساور الإنسان الذي يجب ، وتلك السعادة اللامتناهية التي يحلم بها ، هذا كله متجرد بكل تأكيد من الأهمية العامة ولا يخص

إلا الذات وحدها . فلقد خلق كل إنسان كي يحب ، ومن حقه بالتالي ان ينشد السعادة في الحب ، لكنه ان لم يفلح فسي ظروف محددة وحيال هذه الفتاة او تلك ، في بلوغ هذا الهدف ، فليس في ذلك بعد شيء من الظلم او الجور . اذ ما من ضرورة تبرر النزوة التي تحرك عواطفه نحو هذه الفتاة بعينها دون سواها ، ومع ذلك يراد لنا ان نهتم بما هو عارض تمريفا ، بما هو محض عسف ذاتي ، بما هو متجرد من الشمول والعمومية . ولهذا لا يسعنا ان نحول بين انفسنا وبين وقوف موقف بارد الى حد ما ، رغم كل حرارة الهوى الذي ينصور لنا .

### - ٣ -

## الوفاء

يمثل الوفاء العامل المهم الثالث في الذاتية الرومانسية ، على نحو ما تتظاهر به في العالم الديني . بيد اننا لا نقصد بالوفاء لا وفاء ايمان الحب ، ولا التعلق بلا تحفظ بالصدقات التي يقدم لنا الاقدمون اروع الامثلة عليها من خلال وشائج الصداقة التي كانت تجمع بين آخيل وباتروكلس ، وعلى مستوى اعلى واسمى ، بين اورستس وبيلاوس . وهذا النوع من الصداقة يكثر وجوده ، اكثر ما يكثر ، لدى الشبان والفتيان . فكل امرئ مدعسو لان يتدبر بوسائله الذاتية امر حياته ومستقبله ، ولان ينشئ ، برسم استعماله الشخصي ، واقعا محددا وان يحافظ عليه ويصونه . لكن الشباب ، الذي هو عمر لا تتوفر فيه بعد للأفراد الا فكرة مبهمة عن شروط الحياة الواقعية ، هو ايضا العمر الذي ينزعون فيه ، بحكم الطابع الضبابي والفضفاض لخطوط الفصل التي تميز

واحدهم عن الآخر ، الى التقارب ، والى تبني طريقة مشتركة في التفكير ، والى اصطناع ارادة متماثلة لانفسهم ، وانشطة متماثلة كذلك ، بحيث ان كل مشروع بمقد عليه واحدهم العزم ينفذو للحال مشروع سائر الآخرين . ولا يعود كذلك هو واقع الحال فسي الصداقة بين الكهول من الرجال . فحياة الرجل الكهل توالى مسارها الخاص، من دون ان تمقد علاقات وثيقة الى ذلك الجد مع حياة الآخرين ، ومن دون ان تصل الامور الى حد لا يسمع معه احدا ان يستغني عن الآخرين . ان كهول الرجال يتصلون وينفصلون ، وامورهم واهتماماتهم تتقارب وتتمايز ، والصداقة تظل قائمة من حيث انها تعبير عن داخلية العواطف وعن مبادئ مشتركة ، بل عن توجهات متماثلة ، لكنها لا تعود تلك الصداقة الفتوية التي تجمل ما يقرره احدهم وما يعقد النية عليه ينفذو للحال قضية سائر الآخرين . وبالفعل ، انه لما يتوافق ومبدأ حياتنا العميقة ان يحيا كل انسان ، بوجه الاجمال ، لذاته وان يكون شغله الشاغل واقعه الخاص .

### ١ - الوفاء في الخدمة

ان يكن الوفاء في الحب والصداقة موقفا يتضمن علاقات بين انداد ، فان الوفاء الذي سيكون موضوع تأملنا هنا هو الوفاء حيال رئيس ، حيال انسان يشغل مرتبة اعلى ، حيال سيد . وتقدم لنا العصور القديمة صورة عن وفاء الخدم لاسرة سيدهم وبيته . ومن امثلة هذا الوفاء وفاء راعي خنازير اوليسس الذي كان يتحدى العواصف وتقلبات الطقس وبعضى ليايله في حراسة خنازيره ، وكلنه تماطف مع سيده الذي سيقدم له في وقت لاحق مساعدة ناجمة في صراعه ضد الامراء الطامعين في عرشه . ومثل هذه الصورة المشجية للوفاء نجدها - وان في

حالة شعور داخلي صرف — في الملك لير لشكسبير عندما يسأل «لير» (الفصل الاول ، المشهد الرابع) «كنت» الذي يطلب المعرفة: «أتعرفني ، يا رجل ؟» ، فيجيبه «كنت» : «كلا يا مولاي ، لكن ثمة شيئا في وجهك يجعلني لا أستطيع إمساك نفسي عن مناداتك بمولاي» . وهذا الجواب قريب مما سنسميه بالوفاء الرومانسي . اذ ليس الوفاء الرومانسي وفاء عبد او قن ؛ فمثل هذا الوفاء مهما تأتى له ان يكون جميلا ومشجيا في بعض الاحوال يبقى مفتقرا الى السيادة الحرة للفردية ولاهدافها وافعالها ، وهذا ما يقلل لا محالة من قيمته .

ان الوفاء الذي يعنينا هنا هو وفاء متقطع (١٧) الفروسية ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات ، رغم اخلاصها للرئيس او الامير او الملك او الامبراطور ، بحريتها واستقلالها . لكن ان يكن هذا الوفاء بلمب دورا كبيرا للغاية في الفروسية ، فلانه تتلخص فيه المعالم والسمات الرئيسية لحياة جماعية ، بتنظيمها الاجتماعي ، وعلى الاقل في بداياتها .

### ب — استقلال الذات في الوفاء

هذا النوع من العلاقات بين الافراد لا يتحدد بالوطنية او بهدف موضوعي عام ، وانما بالتعلق بشخص ، بسيد ، بمولى ، وهذا التعلق يرتكز الى حسن الشرف والى الراي الذاتي ، وهدفه لا يعدو كونه مزبة او منفعة خاصة . ويسطع الوفاء بكل الله في عالم شائه ، وحشي ، لا حقوق فيه ولا شرائع . وفي واقع كهذا

---

١٧ — المتطوع Vassal : شخص تابع يطمه السيد الاقطاعي ارضا لقاء معده بالولاء له او بتقديم خدمات شتى . —



لا يعرف القوانين ، يتولى الأقوياء وذوو البسالة والاقدام دور الزعماء والامراء الذين يجاهدون لخلق نظام مستقر ولا يتأخرون في كسب ولاء الآخرين الحر . وقد افضت هذه العلاقات في زمن لاحق الى روابط الانقطاع المتساوية التي تصون للمقطع حريته في الذود عن حقوقه ايضا وفي السعي وراء صالحه . غير ان المبدأ الاساسي ، الاصلي ، الذي تركز اليه هذه العلاقات هو مبدأ الاختيار الحر ، سواء أفيما يتعلق بشخص هذا الارتباط ام بمدته . وهكذا تحسن فروسية الوفاء صون الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد ، ولكنها لا تعتبر واجبا لا بد من القيام به ، ولو بعكس الإرادة المؤقتة للشخص . بل على النقيض من ذلك . فكل فرد يرهن سلوكه واحترام النظام العام برغبته وهواه ونوازه وآرائه الخاصة .

### ج - التلذذات الناجمة عن الوفاء

ليس من الصير ، والحالة هذه ، ان يدخل الوفاء والخضوع لمولى او لسيد في نزاع مع الاهواء الذاتية ، مع الحسابية المفرطة بكل ما من شأنه ان يجرح الشرف ، ومع عاطفة الحب وغير ذلك من الظروف الطارئة ، اخارجية كانت ام داخلية . اذن فالوفاء موقف غير دائم ، بل مترجرج . فهاكم ، على سبيل المثال ، فارسا وفيما لمولاه ، ولكن خصومة ما لا تلبث ان تنشب بين المولى وبين صديق من اصدقاء الفارس . ويتوجب بالتالي على هذا الاخير ان يختار ، ان جاز التعبير ، بين وفاءين ، على ان يبقى في الوقت نفسه وفيما لشرفه ولما يعتبر ان فيه خيره وصالحه .

وتقدم لنا سيرة السيد (١٨) Le Cid اروع مثال على نزاع من هذا النوع . فهو وفي لليكه ونفسه . فحين يتصرف الملك وفق مبدأ العدل ، يمد له يد العون ، ولكنه اذا ما طغى وجار او اذا ما لحق الاذى والفن بالسيد نفسه ، حجب عنه مؤازرته الناجمة . ويسلك مقطوع شارلمان المسلك نفسه . فبينهم وبين الامبراطور رابطة سيادة وطاعة ، نستطيع ان نشبهها ، مع كل التحفظ الواجب ، بالرابطة التي كانت قائمة بين زفس وسائير الالهة ؛ فالولى يأمر ويوبخ ويرعد ، لكن الافراد ، الاقوياء والمستقلين ، يقاومونه متى وكيفما طاب لهم ذلك . ولعل قصة **التشب المحتال** (١٩) هي التي تصور لنا افكه تصوير هشاشسة الرابطة هذه ورخاوتها . وكما ان عظماء الامبراطورية في هذه القصيدة لا يخدمون بحصر المعنى الا انفسهم ولا يفكرون الا بصون استقلالهم ، كذلك فان الامراء الالمان وفرسان المصور الوسطى كانوا يتغيبون كلما انطرحت ضرورة فعل شيء ما في سبيل الامبراطور والامبراطورية ، وهذا ما قد يدفعنا لان نقول انه اذا كانت الفكرة السائدة عن المصور الوسطى فكرة سامية ، فذلك لان كل رجل كان يعتبر رجلا شريفا مجرد انه لا يسمع غير صوت هواه ، وهذا امر غير مقبول في دولة عقلانية التنظيم . وسواء اُتعلق الامر بالشرف ام بالحب ام بالوفاء ، فان بيت القصيد هو توكيد استقلال الذات وتظاهر الحياة الداخلية التي

---

١٨ - السيد كبيادور : فلوس اسباني (١٠٤٣ - ١٠٩٩) ، اشتهر في حربه ضد المغاربة ، وتحول الى بطل اسطوري لعدد كبير من الروايات والمسرحيات . -م-

١٩ - التشب المحتال : مجموعة قصص شعرية كتبت بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، بطلها الرئيسي هو ابو الحصين ، وفيها هجاء للمجتمع الانطوائى . -م-

ما تفتأ في الوقت نفسه تتوسع وتمتد حتى تشمل اهتمامات  
اسمى وأغنى ، فيها تحقق تصالها مع ذاتها . وهذا ما يشكل  
في الفن الرومانسي أجمل جوانب دائرته غير الدينية . فالأهداف  
التي ينشدها تختص بالبشري ، ومن هذا المنظور تستأهل منا كل  
تعاطف ، وعلى الأقل بقدر ما تنطوي على تأكيد الحرية الذاتية ،  
بينما الموضوعات التي يمثلها والطريقة التي يمثلها بها في دائرته  
الدينية متعارضة في كثير من الاحيان مع تصوراتنا وأفكارنا .  
لكن من الممكن ، من جهة أخرى ، إقامة علاقة بين الدائرتين ،  
بمعنى ان الاهتمامات الدينية كثيرا ما تمتزج امتزاجا وثيقا  
باهتمامات الفروسية الدنيوية ، كما في مغامرة فرسان الطاولة  
المستديرة الباحثين عن الكأس المقدسة (٢٠) . وهذا التشابك  
يدخل على شعر الفروسية عنصرا صوفيا وغراثبيا في جانب منه،  
ومرموزيا سافرا في جانبه الآخر . بيد أن مضمار الحب والشرف  
والوفاء الدنيوي يمكن أن يكون مستقلا تمام الاستقلال عن الغايات  
والأفكار الدينية ، على اعتبار أن هذه العواطف الثلاث تكشف  
فقط عن أعماق الذاتية الدنيوية الخالصة . أما ما تفتقر إليه  
المرحلة التي تحدثنا عنها فداخلية ذات مضمون عيني ، مستمد  
من الوضع البشري ومن الطبائع والاهواء البشرية ، وبالاختصار،  
مضمون مستمد من الحياة الواقعية بصفة عامة . وما لم يتوفر  
هذا التنوع فإن الداخلية ، اللامتناهية في ذاتها ، تبقى مجردة  
وشكلية ، وتقع عليها بالتالي مهمة استيعاب هذه المادة أيضا  
وأعدادها حتى تصبح صالحة للتمثيل الفني .

٢٠ - الكأس المقدسة : هي الكأس التي يقال أن المسيح استعملها فسي  
العشاء السري ، والتي يقال أن تلميذه يوسف الرامي جمع فيها الدم الذي  
نوف من خاسره بعد أن طعنه قائد المئة الروماني . وقد راجت في القرنين  
الثاني عشر والثالث عشر روايات فروسية شتى ، ومنها قصة فرسان الطاولة  
المستديرة ، لسرد قصة بحث فرسان الملك الخرافي آرثر عن الكأس المقدسة .

## الفصل الثالث

### الاستقلال الشكلي للخصائص الفردية

#### مدخل وخطة

في ما تقدم رأينا ، أولا ، الى الذاتية في دائرتها المطلقة ، وبعبارة اخرى ، الى الومي في توسطه مع الله ، الى السيرة العامة لتصلح الروح مع ذاته ، الى النفس التي تضحى بالديوي ، بالطبيعي ، بالبشري ، رغم كونه مبررا وغير مناف للاخلاق ، كما تنسحب الى سماء الروح الصافية وتلقى في هذا الانسحاب تلبيتها كاملة . ورأينا ثانيا الى الذاتية الانسانية تصير ايجابية بالنسبة الى ذاتها والى الآخرين ، من دون ان تتخلى عن السلبية

التي ينطوي عليها كل توسط ، لكن مضمون هذا الالمتناهي الذي الدينوي كان يتألف فقط من العاطفة ، من السؤدد الشخصي الكامن مصدره في الشرف ، من داخلية الحب ، من التفاني التابع من الوفاء ؛ ومع ان هذا المضمون قابل للتظهر في أشد الظروف قلبا وفي أكثر الشروط تنوعا ، مع تدرجات كثيرة في العاطفة والهوى ، فإنه يبقى يمثل في كل زمان ومكان سؤدد السلدات وداخليتها .

يبقى علينا الآن ان ننظر في نقطة ثالثة ، نمني الكيفية التي يستخدم بها الفن الرومانسي ويمثل الجوانب الأخرى للوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي على حد سواء ، وان نبين الكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة الى حياة الإنسان الداخلية ، الى حياة النفس والمواطف . ما نشهده اذن هنا هو تحرر العالم من الخصوصي ، من عالم الكينونة - في - الهنسا بوجه عام ، اي ذلك العالم الذي يتصرف باستقلال وسؤدد بالنظر الى انه غير متأثر بالدين ولا يصبو الى الاتحاد مع المطلق .

لن يكون موضوع تأملنا اذن هنا لا الموضوعات الدينية ، ولا الفروسية بأهدافها وتصوراتها الباطنة المنشأ . فكل ذلك قد زال وتلاشى ، وكان لا صلة له بالواقع الحاضر والعيني . فما يميز هذا الطور هو ، على العكس ، وان جاز القول ، الظما الى الحاضر وإلى الواقع ، هذا الظما الذي يكون بمثابة دافع الى اكتشاف مصدر الملذات في ما هو كائن ، في تناهي الإنسان ، في كل ما هو متناه ، خصوصي ، في ما هو قريب من فن الوصف Le Portrait . فالإنسان ، في حاضره ، لا تعود له من رغبة في التعامل الا مع الحاضر ، ولو لقاء التضحية بجمال المضمون ومثاليته ، وهذا الحاضر هو ما ينبغي ان يمد خلقه في الفن ، في كل امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقا للروحانية الإنسانية الصرف .

ليست الديانة المسيحية ، كما رأينا ، من نتاج الخيلة ، نظير

آلهة الديانات الشرقية والافريقية . وان تكن المخيلة هي التي تخلق المدلول الذي بواسطته تحقق الاتحاد بين داخلية أصيلة وشكل امثل ، وان يكن هذا الاتحاد قد وجد في الفن الكلاسيكي تحقيقه الاكمل ، فان الديانة المسيحية ، على العكس ، قد أمثلت من البداية كل الجانب الخصوصي من الظاهرانية الخارجية وحضت النفس على الرضى والاكتفاء بما هو عادي وعارض في هذه الظاهرانية دونما اكتراث للجمال . بيد ان تصالح الانسان مع الله لا يعدو ان يكون احتمالا من الاحتمالات في بداية الامر ؛ فالكثيرون مدعوون للهناء والسعادة ، وقليلون هم المصطفون ، وعلى النفس ، التي يبقى ملكوت السماوات ، وملكوت هذا العالم ايضا ، ملكوتا ماورائيا بالنسبة اليها ، عليها ، باسم الروحانية ، ان تعزف عن اغرامات العالم وعن تحريضه على الانانية الآتية . والحق ان النفس تأتي من منطقة لامتناهية البعد ، وبالنظر الى انها لا ترى من كون رآهن ايجابي الا في ما ضحت به ، فان واقع كونها منحصرة في الحاضر ومنعدمة الرغبة الا في ما يقدمه اليها الحاضر - وهذا الواقع لا يعدو بالاصل ان يكون الا بداية - يصوره الفن الرومانسي على انه النهاية ، المحطة الأخيرة في مسيرة الانسان نحو التعمق والتركيز الداخليين .

اما فيما يتعلق بشكل هذا المضمون الجديد ، فقد رأينا الفن الرومانسي يتخطى من البداية في شباك التعارض بين الذاتية اللامتناهية والمادة الخارجية ، وهو التعارض الذي ما افلح في الفائه رغم كل ما بذله من جهود ، بحيث يمكن القول بأن هذا التعارض تحديدا هو السمة المميزة للفن الرومانسي . فلا يكاد المضمون والشكل يلتئم شملهما حتى يفترقا من جديد ، ويستمر الامر على هذا المنوال الى ان يفدوا متنافيين ولا سبيل البتة الى التوفيق بينهما ، دائين بذلك على وجوب البحث عن امكانية اتحادهما المطلق في مضمار آخر غير مضمار الفن . وبنتيجة هذا

الانفصال يتلبس المضمون والشكل ، من وجهة نظر الفن ، طابعا شكليا ، بمعنى انهما لا ينصهران على نحو يؤلفان معه كلا واحدا غير قابل للقسمة ، كما في المثال الكلاسيكي . فالفن الكلاسيكي يتقدم في عالم من الاشكال الصلبة الثابتة ، في ميتولوجيا جسدها الفن عينيا في اشكال غير قابلة للتجزئة ؛ وقد بدأ انحطاط الفن الكلاسيكي ، كما رأينا في معرض كلامنا عن الانتقال الى الفن الرومانسي ، عندما توجه نحو المضمار الهجائي والهزلي الأكثر محدودية ، وكذلك نحو المتع ، اي نحو التصوير الذي يلتشد بالاشياء البارزة والمينة ، ليؤول في نهاية المطاف الى محض تقنية مهملة وردئية . وبوجه الاجمال تبقى الموضوعات واحدة ، غير انه يحل محل الانتاج القديم ، المنفوح بالروحية ، تمثيل متناه اكثر فاكثر عن الروحية ومتقيد اكثر فأكثر بمحاكاة خارجية ، بتقنية يدوية . وبالمقابل تم تطور الفن الرومانسي واكتماله باتجاه التحلل الداخلي لمادة الفن ، والفصل بين عناصره واجزائه التكوينية وتحريرها ، وهذا ما كانت نتيجته ، بخلاف ما نوهنا به بصدد الفن الكلاسيكي ، تطور الموهبة وفن التمثيل اللذين راحا يتجودان طردا مع تناقص تلاحم عناصر الجوهرى التكوينية .

سيضم هذا الفصل ثلاثة اقسام .

سنتكلم أولا عن استقلال الشخصية ، ولكن من وجهة النظر الشكلية الخالصة ، اي عن الفرد باعتباره فردا معيناً ، منفلقاً على ذاته ، عالماً قائما في ذاته ، بصفاته وغاياته الخصوصية .

في القسم الثاني سنعارض شكلانية الشخصية وخصوصيتها هذه بالمظهر الخارجى للاوضاع والمواقف والاحداث والاعمال . وبالنظر الى ان الداخلية الرومانسية تنصرف بلامبالاة ازاء الواضيع الخارجية ، فان الظاهرانية الواقعية تستعيد على هذا النحو ملء حريتها وتماها ، على اعتبار انها ليست اسيرة المغزى الصميم للاهداف والاعمال ، وليست مطابقة لهذا المغزى . وينجم عن ذلك ان الوقائع والاحداث والظروف ، غير المترابطة اصلا

برابط عقلاني وضروري ، تراكب وترباط وتتابع وفق تسلسل عارض ، لامتوقع ، وبالتالي مفاهيم .

في القسم الثالث ، أخيراً ، سنضع القارئ أمام مشهد انفصام المظاهر التي تؤلف وحدة هويتها المثلّي مفهوم الفن بالذات ، وبالتالي أمام مشهد انحلال الفن عينه . وبالفعل ، ان الفن من جهة أولى سيجعل وكده من الآن فصاعداً ان يمثل الواقع المبذل ، المواضيع كما هي كائنة ، بخصوصياتها العارضة والفردية ، وان يرفع من شأن هذا الواقع الظاهر بسحر الفن ؛ وسيتجه من الجهة الثانية ، على العكس ، نحو التصور والتمثيل الذاتيين الخالصين ، الخاضعين للتنوعات العارضة للاستعدادات والنوازع الداخلية ، وبعبارة أخرى ، نحو **الفكاهة** التي هي تشويه وقلب وتوسط للمواضيع والواقع بنكات ولغات وكلمات حلوة ، مما يعني نهاية السيطرة للخلافة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون ، كالنئين ما كانا .

## - ١ -

### الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية

ان اللامتناهي الذاتي للانسان في ذاته ، هذا اللامتناهي الذي فيه اكتشفنا نقطة انطلاق الفن الرومانسي ، يظل هو المبدأ الاساسي الذي يلهم التظاهرات التي سنوليها اهتمامنا فيما يلي . لكن ينضاف الى هذا اللامتناهي المستقل ذاتياً عنصر جديد يتألف ، من جهة أولى ، من خصوصية المضمون الذي يشكل عالم الذات ، ومن الجهة الثانية ، من العلاقات الوثيقة والمباشرة التي تقوم بين الذات وخصوصية المضمون هذه ، مع ما تنطوي عليه من اهداف ورغائب ، ومن الفردية الحية التي اليها ترمد الشخصية ،



وبملاذها تلوذ . وكلمة «الشخصية» لا يجوز ان نفهم هنا بالمعنى الذي كان الطليان يعطونها اياه في تمثيلات اقنعتهم . صحيح ان الاقنعة الايطالية تمثل بالفعل هي الاخرى شخصيات معينة، لكن هذا التعمين غير معبر عنه الا على نحو مجرد وعام ، وليس في شكل فردية ذاتية . اما الشخصية كما نفهمها هنا فتمثل كلا واحدا مكتملا ، ذاتا فردية . ولئن تكلمنا مع ذلك عن الشكلانية والتجريد بصدد الشخصية ، ففعلنا الوحيد من ذلك ان المضمون الرئيسي ، العالم الذي تؤلفه هذه الشخصية ، محدود من جهة اولى ، وبالتالي مجرد ، وأنه يبدو واقعا من الجهة الثانية تحت سلطان المصادفة . فالفرد كائن ما هو كائن عليه ، لا بفضل الجوهري والمبرر الذي في مضمونه ، وانما بفضل ذاتية الشخصية ، هذه الشخصية التي ترتكز، بالتالي ، لا الى المضمون والى حماسته الثابتة ، بل بصورة شكلية الى الاستقلال الفردي . ومن الواجب ان نميز بين مظهرين في نطاق هذه الشكلانية . فمن جهة اولى ، تؤكد الشخصية ذاتها بقوة وحزم ، وتضع لنفسها اهدافا محدودة وتستنفذ كل طاقة فرديتها ، المقلصة على هذا النحو ، في سبيل تحقيق هذه الاهداف ؛ وتظهر الشخصية من جهة ثانية بمظهر كلية ذاتية تظل غارقة ، ان جاز القول ، في داخليتها وعاجزة عن الابانة من نفسها الى حد التظهير الكامل .

### ١ - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

تبدى الشخصية اذن ، من جهة اولى ، في مظهرها الخصوصي ، بوصفها شخصية خصوصية تنزع الى الاستمرار في خصوصيتها والمثابرة عليها ، هذه الخصوصية التي لا تدع المفهوم يحيط بها احاطة مباشرة بحكم ما فيها من جانب عارض وطارئ .

والفردية الملتصقة على هذا النحو الى ذاتها لا يمكن ان تخلفها نيات وان تصمم غايات قابلة للربط بحماسة عامة ؛ بل هي تستمد كل ما تملكه وتفعله وتنجزه مباشرة ، بلا تفكير او تردد ، من طبيعتها التي هي ما هي عليه والتي لا تستند الى اي مبدأ اعلى ولا تبحث عن تبريرها في اي عنصر جوهري ، بل تركز بكل رباطة جأش الى ذاتها ، وهذا الثبات قد يسمح لها بتوكيد ذاتها ايجابيا مثلما قد يقودها ، سواء بسواء ، الى هلاكها . ومثل هذا الاستقلال للشخصية غير ممكن الا حيثما يتولى غير الالهي ، اي الخصوصي الانساني ، دورا راجحا . هكذا هي ، اولا ، الشخصيات التي رسمها شكسبير والتي تنتزع اعجابنا ببناتها الذي لا يزعه مزعزع وبأحادية توجهها . وهنا لا مكان للتدين وللأخلاق بحصر معنى الكلمة ، والأفعال التي يأتيها هؤلاء الأشخاص لا ياتونها بهدف تصالح ديني للانسان مع ذاته . بل نحن نواجه ، على العكس ، أفرادا أسسوا القياد لأنفسهم ، ينشدون غايات لا تعني احدا سواهم ، يحملون سمة فرديتهم ودمفتها ، ويسمون الى تحقيق غاياتهم غير راضخين لمنطق سوى منطلق هواهم الذي لا يعرف من هوادة ، فلا تصرفهم عنده اعتبارات ثانوية او هواجس ذات اهمية عامة . واكثر ما نجد تصوير الشخصيات التي من هذا النسيج في المآسي نظير **مكبث** و**عطيل** و**ريشارد الثالث** ، وان احاطت بها شخصيات أقل بروزا واندفاعا . فشخصية مكبث ، مثلا ، يتسلط عليها بأسرها هوى الطموح . فبعد تردد اولي يمد يده ليستولي على التاج ، وبقترف جريمة ، ولا يرتدع عن ارتكاب اي عمل مهما قسا حفاظا منه على ما حازه بالجريمة . هذا التصميم الذي لا يردعه وازع من ضمير ، وهذا التماهي بين الانسان وبين الهدف الذي ينشده والذي عقد عليه العزم غير منصت الا لصوت هواه ،

هما اللذان يعطيان هذه الآسى أهميتها الرئيسية . فلا شسيء يوقف مكبث : لا احترام قداسة الجلالة الملكية، ولا جنون زوجته، ولا خيانة الاتباع ، ولا قرب ساعة هلاكه : فهو مصمم على بلوغ أربه ، مزدربا بكل حق وبكل شرعة إلهية وبشرية . والليدي مكبث شخصية مشابهة ، والنقد المهدار والسخيف في إيماننا هذه هو وحده الذي سمح لنفسه بأن يشط في حب المفارقة الى حد الاعلان عن انها انسانة مليئة بالمطف والحدب . فمن اللحظة الاولى لظهورها (الفصل الاول ، المشهد الخامس) ، وما ان تطلع على الرسالة التي يخبرها فيها مكبث بلقائه بالساحرات وبتنبؤهن له : «السلام عليك ، يا ثان دي كاودور ! السلام عليك يا انت ، يا من سيصبح في الفد ملكا !» ، حتى تهتف : «انت غلاميس وكاودور ! وعليك ان تكون ما تنبأ لك به . لكني اخشسى طبيعتك ! فهي مشربة بلبن النومة الانسانية ، فهيات ان تدعك تختار الطريق الاقصر » . والحق انها لا تدلل على اي عطس او حدب ، ولا تظهر اي فرح بسعادة زوجها ، ولا تفصح عن اي منزع اخلاقي او اي تعاطف او اي ندم مما يمكن ان يقوم شاهدا على نبل ما في نفسها ، بل تخشى فقط الا تكون شخصية زوجها بمستوى طموحها وان تكون حائلا دون تحقيق هذا الطموح . اما زوجها بحد ذاته ، فلا ترى فيه سوى وسيلة . وهي تبادر الى العمل بلا تردد ، بلا ترور ، ومن دون ان تدع اي شك ينتابها - هذا الشك الذي نلفاه حتى لدى مكبث - او اي ندم او تبكيت ضمير ، بل تنصاع فقط لتجريد شخصيتها وقسوتها ، شخصيتها التي تطلب تحقيق ما يناسبها ، ولو اضطرت الى ركوب مركب الهلاك . ان الفاجعة التي تنزل بمكبث تأتية من الخارج ؛ لكن الليدي مكبث تسقط بفاجعة داخلية اذ تصيبها لومة . وكذلك حال ريشارد الثالث وعطيل ومرغريت المعجوز وغيرهم . فمما أبعد الشقة بينهم وبين شخصيات الادب الحديث الخرعة ، وعلى

سبيل المثال شخصيات كوتزيو (١) التي تبدو في غاية من النبل والعظمة والكمال ، مع انها في الواقع شخصيات نذلة . ومن بعد كوتزيو وجد من يكن له ازدياء لا حد له ، ولكنهم لم يصنعوا خيرا مما صنع ، ومنهم ، على سبيل المثال ، هنريخ فسون كلايست (٢) مع بطله كاتشن وأمير هومبورغ اللذين كانت كل تجليتهما انهما سلكا ، رغم انف المنطق الحازم لحالة اليقظة ، امسك الماشي في نومه والواقع فريسة لتأثيرات مغنطيسية . ان أمير هومبورغ جنرال مقيت . يأخذ قراراته الحربية وهو شارد الذهن ولا يحسن صوغ اوامره ، وبعد ان يقضي ليلة لا يذوق فيها للنوم طعما ، يرتكب في نهار المعركة اقرب الافعال . وهم يزعمون انهم ، بتصويرهم مثل هذه الازدواجيات والتمزقات والنشازات في الطبع والشخصية ، يقلدون شكسبير ويضاهونه ، بل يكونون خلفاءه . لكن اين الثرى من الثريا : فشخصيات شكسبير تبقى منطقية مع نفسها ، وفيه لذاتها ولهواها ، ويتجلى في كل ما يقع لها القدر الذي كتب عليها .

وكلما كانت الشخصية خاصة ، وكلما انصاعت لمتاعها وحدها وسلكت طريقا يذنبها الى الشر ، تكاثرت العقبات التي تتمتع بها في الواقع العيني وجازفت اكثر بالسقوط بحكم تحقيق منازعها بالذات . وبالفعل ، كلما اكدت ذاتها استبان اكثر فأكثر القدر الذي هو محايث لها وقادها الى ما فيه هلاكها . وهذا القدر يتطور لا كמقابلة لافعال الفرد الخارجية ، وإنما بصورة مستقلة عن هذه الافعال ؛ انه تطور داخلي يواكب تفتح الشخصية

- 
- ١ - اوغست فون كوتزيو : كاتب المائسي (١٧٦١ - ١٨١٦) ، له مأس وهزليات مبنية على الحكمة والتشويق . -م-
  - ٢ - هنريخ فون كلايست : كاتب المائي (١٧٧٧ - ١٨١١) ، له هزليات (الجرة الكسورة) ومأس تاريخية (أمير هومبورغ) . -م-

بالذات ، هذه الشخصية التي تندفع وتنقض الى الامام حتى  
تفقد سيطرتها على ذاتها وتنتهي الى حالة من الهمجية والتحلل  
والانهيار . وقد كان تطور القدر لدى الاغريق ، الذين كانوا  
يعزون دورا واجعا لا الى الشخصية الذاتية وانما الى المضمون  
الجوهري ، اقل ارتباطا بتطور الشخصية التي ما كانت ، والحالة  
هذه ، تتطور نظورا سافرا منظورا ، بل تبقى في خاتمة المطاف  
كما كانت عليه تقريبا عند ابتداء تظاهراتها النشيطة . اما في  
الامثلة التي تحظى باهتمامنا هنا ، فان انجاز فعل من الافعال  
ليس عبارة عن سيرورة خارجية فحسب ، بل ينبع ايضا من  
تطور داخلية الفرد الذاتية . فافعال مكبت ، على سبيل المثال،  
يمكن اعتبارها تظاهرات لنفس ادركت اقصى درجات الهمجية ،  
وهي تنبع منها بمنطق يفرض نفسه ، بعد انقضاء لحظة التردد  
وبت الامر ، بعنف لا يتقاوم . وزوجته عاقدة العزم ومصممة من  
البداية ، وتطور الشخصية يتظاهر لديها في شكل قلق داخلي  
يفضي الى انهيار جسمي ومعنوي والى اصابتها بالجنون . وكذلك  
هي حال معظم الشخصيات البارزة او الثانوية . صحيح ان  
الشخصيات التي تركها لنا ادب المصور القديمة تتسم هي  
الاخرى ببعض الثبات ، وكثيرا ما تتورط في مواقف لا مخرج لها  
منها الا عن طريق Deus Ex Machina (٢) ؛ لكن هذا الثبات،  
نظير ثبات فيلوكتيتس (٤) على سبيل المثال ، غني بالمضمون ويجد

---

٢ - باللاتينية في النص : حرفيا : إله انزل بواسطة آلة . وهو تعبیر  
يشير الى انزال إله او كائن خارق للطبيعة الى خشبة المسرح بواسطة جبل  
والآلة ، ويطلق مجازيا على كل حل سعيد وغير متوقع لوقف مأساوي . -م-  
٤ - فيلوكتيتس : في الميتولوجيا الاغريقية ، واحد من القادة الذين  
حاصروا طروادة ، وقد اورثه هرقل اسهمه المسمومة . وقد استوحى سوفوكلس  
من ميرة حياته مسرحية سماها باسمه . -م-

تبريره ، بوجه الإجمال ، في حماسة أخلاقية محددة .  
 بالنظر الى الطبيعة المرصية للأهداف التي تنشدها هذه  
 الشخصيات ، والتي هي أهداف فرديات مستقلة ، لا يكون ثمة  
 مجال في الظاهر لاي تصالح موضوعي ممكن . فالعلاقات بين ما  
 هي كائنة عليه وبين ما ينتصب في وجهها معارضا إياها تبقى  
 مبهمة ، ولا يسعها ان تعطي اي جواب فيما لو طرحت عليها أسئلة  
 بهذا الخصوص . وهنا نلاحظ ، مرة أخرى ، تدخل ضرورة هي  
 بين الضرورات أكثرها تجريدا ، نعتي القدر «ه» ، والتصالح  
 الوحيد المتاح للفرد في هذه الحال يكمن في كينونته - في - ذاتها  
 اللامتناهية ، في التمسك بثباته الذي يتيح له ان يحافظ على  
 رباطة جأشه امام هواه وقدره .

### ب - الشخصية ككلية داخلية ، لكن ناقصة

يبد ان الجانب الشكلي من الشخصية يمكن ان يكمن فسي  
 داخليتها بالذات ، بالنظر الى عجز الفرد عن تجاوز هذه الاخرة  
 وعن تظهير مضمونها وتطويره .

النفوس المقصودة هنا نفوس جوهرية ، مشتملة على كلية ،  
 لكنها منطوية على ذاتها الى حد لا تتظاهر معه اية خلجة من  
 خلجاتها بعلامات خارجية . ولقد كانت الشكلانية التي وصفناها  
 أعلاه تتميز بوضوح كبير في المضمون وينشدان هدف واحد  
 أوحده يسمى الفرد الى ادراكه بشتى الوسائل ، عبر العقبات كافة  
 والظروف الخارجية قاطبة ، وصولا الى الفلاح او الفاجعة . اما

---

• - باللاتينية في النص : Fatum . -

الشكلانية التي نولها اهتمامنا هنا فنتميز، على العكس، بالانطواء على الذات ، وبانعدام تظهير الحياة الداخلية وغياب تفتحها وتوكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس المنطوية والمتغلقة على ذاتها هي كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقاط البراقة فقط عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق .

ان مثل هذا الانطواء على الذات لا قيمة له ولا أهمية الا لدى الافراد الذين ينعمون بحياة داخلية ثرة والذين لا يكشفون مع ذلك عن غنى انفسهم وعمقها الا بتظاهرات صامتة ان جاز القول ، بسكوتهم بالذات . ومثل هذه الطابع البسيطة ، الجاهلة ذاتها، الصامتة ، يمكن ان تبدى جذابة الى اقصى درجة . ومن الممكن عندئذ تشبيه صمتها بالهدوء السطحي لبحر عميق لا يسبر له غور ، وليس بهدوء امرئ ليس عنده ما يقوله ، خاثر ، خامل . وبالفعل ، قد يحدث احيانا أن يخلق انسان مسطح وتافه لنفسه صيتا من الحكمة العميقة ومن الداخلية ، متوسلا الى ذلك تظاهرا يكاد لا يقع تحت الادراك ولا يتضمن سوى تلميحات مبهمـة وغامضة الى هذه الافكار والنيات او تلك ، فاذا بالناس يعزون الى قلبه وروحه شئ لا ينضب له معين، مع ان الامر لا يمدو ان يكون في الواقع امر واجهة خارجية لا وجود لشيء خلفها . وبالمقابل ، فان المضمون والعمق اللامتناهيين للنفوس التي نتمتعها بالصامتة يمتان عن نفسيهما (وهذا يقتضي من جانب الفنان نبوغا عظيما وموهبة كبيرة في الاداء) بتظاهرات منزلة ، مشتتة ، ساذجة ، دالة بغير ما قصد ، ولا تستهدف أن يفهما الآخرون، وهذه التظاهرات هي التي تدل على ان نفسا من هذه النوعية محبوة بحساسية عميقة بالجانب الجوهري من الظروف التي تحيط بها ، ولكن من دون أن تترك تفكيرها يتيه في متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخصوصية والاهداف المتناهية ، فهي عنها منفصلة ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب العادية ومشاعر الحب والكراهة المادبة التي تنتابه ان تلهيها عما هي فيه .

لكن حتى بالنسبة الى نفس هذه جبلتها ، وهذا انطوائها على ذاتها ، لا بد ان تأتي لحظة تفتح فيها على الخارج من خلال هذه النقطة المحددة او تلك ، لحظة تمبء فيها كل قوتها البكر في عاطفة لها اهميتها الفاصلة بالنسبة الى حياتها ، عاطفة تشد وثاق ذاتها اليها بقوة لامتوقعة وترهن بها سعادتها او شقاءها . وبعبارة اخرى ، انها تفلح او تسقط ، اذ ان الانسان لا يصمد الا اذا كان يحوز جوهرًا معنويًا غنيا ، منه يستمد صلابة موضوعية . والى هذه الفئة من الشخصيات تنتمي اروع ابداعات الفن الرومانسي، وعلى الاخص ابداعات شكسبير المتميزة بجمال هو من الكمال في منتهاه ، نظير جولييت ، حبيبة روميو . ان الفنانين المحدثين يمثلون بوجه العموم جولييت في صورة مخلوق مغمم بالحياة والحساسية والاندفاع والحما والنبيل ، وبكلمة واحدة ، فسي صورة كائن كامل امثل . لكن من الممكن لنا ايضا ان نتصورها في صورة اخرى : في البداية في صورة فتاة في الرابعة عشرة او الخامسة عشرة من العمر ، بسيطة منتهى البساطة ، شبه طفلة ، لا تعرف نفسها بعد ولا تعرف العالم ، لا تساورها انفعالات او رغبات ، لا تصبو الى شيء وتنتظر الى ما حولها وكأنه سلسلة من الصور يعرضها فانوس سحري ، من دون ان تفكر باستخلاص مفزى ما منها ، ومن دون ان تستغرق في تأملات ما يصدد ما تراه وتعاينه ، وبالاختصار ، فتاة تعيش في حالة من البراءة التامة . وعلى حين بفتة نرى هذه النفس وقد راحت تنفتح وتفتح ، وتدل على مقدرة على الحيلة والتفكير وعلى تحمل شتى ضروب التضحية والمعاناة . فلكانها وردة تفتحت دفعة واحدة بكل وريقاتها وطواياها ، ينبوع داخلي ، باطن ، انبجس فجأة وقذف الى الخارج بمضمونه الذي بقي الى هذه الساعة لامتمازا ، وهذا كله تحت تأثير اهتمام واحد ، هوى واحد يطلب الهرب ، من حيث لا يدري ، من سجن الروح الذي حبس فيه الى هذه الساعة .



بل لكأننا امام حريق اضرته شرارة واحدة ، او امام برعم ما كاد  
يمسه الحب حتى انتصب في ملء تفتحه ؛ ولكن كلما كان تفتحه  
أسرع كان انطفأؤه أسرع ايضا . وهذا اصح ايضا بالنسبة الى  
ميراندا في العاصفة . فشكبير يصورها لنا ، وهي التي نشأت  
وترعرعت في احضان العزلة والوحدة ، في اول اتصال لها  
بالناس . وبالرغم من انه لا يظهرها الا في مشهد واحد او مشهدين ،  
فان الصورة التي يعطينا اياها عنها كاملة ، لامتناهية . ويوسعنا  
ايضا ان ندرج في هذه الفئة ثكلا ، بطلة شيلر ، وان تكن ممن  
نتاج شعر تأملي . فهي وان عاشت حياة بدخ ، تفلت من إسار  
تأثيرها ومن اسار الزهو والفرور والتفكير ، وتظل متعلقة ساذج  
التعلق باهتمام واحد ، لا تعيش الا له وبه . والملاحظ ان هذه  
الطبائع هي في المقام الاول طبائع نسوية جميلة ونبيلة ، يؤلف  
الحب بالنسبة اليها ولادة ثانية ، ولادة روحية ، مدخلا الى  
العالم وكشفا لداخليتها الخاصة :

هذه الداخلية عينها ، العاجزة عن الابانة عن نفسها وتظهرها  
على نحو كامل ، نلفاها ايضا في الاغاني الشعبية ، وبخاصة  
الالمانية ، حيث لا تصل النفس الفنية ، المنطوية على ذاتها ، الى  
التعبير عن غناها وعمقها الا لماما وكنائبات وتلميحات متفرقة .  
ونكاد نلاحظ هنا عودة الى الرمزية ، وذلك ما دامت الاغنية ، بدلا  
من ان تعبر عن مضمونها بصورة واضحة ، تكتفي اكثر الاحيان  
بإشارات تؤلف ، من دون ان يكون لها المدلول المجرى للرموز التي  
سبق لنا الكلام عنها ، نمط تعبير ، مادته الباطنة هي النفس  
الواقعية ، الحية ، الذاتية . ومن العسير غاية العسر انتاج مثل  
هذه الاعمال الادبية في عصور حضارية متقدمة ، يتنافى فيها  
الوعي المستيقظ والتبصر مع سذاجة العصور البدائية ، ومن يفلح  
في انتاجها يدلل حقا على موهبة شعرية اصيلة . وقد راينا أملاها  
كيف استطاع غوته في *Lieder* ان يعبر رمزيا ،  
بواسطة تفاصيل بسيطة، خارجية وغير ذات شأن في الظاهر ، من كل

وفاء النفس وكل لاتناهيها . وسنستشهد في هذا الصدد  
 بانشودة ملك ثوله Thulé التي هي من اروغ ابداعات غوته  
 الشعرية ؛ فالملك لا يعبر عن حبه الا بالكأس التي تلقاها مسن  
 حبيبته . ولما اوشك على مفارقة الحياة ، وقد احاط به فرسانه ،  
 وزع امبراطوريته وكنوزه ، لكنه رمى بالكأس الى البحر حتى لا  
 يمتلكها احد سواه من بعده : « رآها تطير وتمتلئ بالماء وتغوص  
 عميقا في البحر . فاطبقت عيناه ومنذئذ لم تبلل قطرة واحدة  
 شفتيه » .

غير ان نفسا عميقة وصامتة كهذه تحتوي طاقة الروح في  
 حالة الكمون ، مثلما يحتوي الصوان الشرارة التي ستندفخ منه .  
 وبالنظر الى عجزها عن وضع ذاتها موضع تأملها الذاتي ، وانى  
 كونها لما تخضع بعد لامتحان التجربة ، وبالنظر الى جهلها بذاتها  
 وإلى جهلها بردود فعلها الممكنة ، فان الاحتكاك مع الواقع لا  
 يسهم على الدوام في ايقاظ شعور بالحربة فيها . وتكون عرضة  
 بالتالي لتناقضات رهيبة حينما يقتحم نواز التماسه عليها حياتها،  
 فاذا هي مفتقرة الى حسن التدبر وإلى نقطة ارتكاز ، ولا تعرف  
 كيف تتصرف لتقيم توافقا ما بين قلبها والواقع ولتدود عن نفسها  
 ضد هجمات هذا الاخير ولتحافظ على ذاتها فيه مع تكييفها معه .  
 وعندما يجد فرد كهذا نفسه متورطا في نزاع ، لا يعرف من سبيل  
 الى حله ، اللهم الا باللجوء تارة الى الافعال المنيعة ، المندفعة ،  
 غير المتروية ، وطورا الى الاستسلام والرضوخ السلبي . نفس  
 هملت ، على سبيل المثال ، نبيلة كريمة . لكن داخلية لا تتألف  
 من ضعف داخلي ، وانما من غياب عاطفة حيوية اساسية ، قمينة  
 بان توازن كفة الكآبة والحزن اللذين يرهقان كاهله . انه يمتلك  
 حساسية مرهفة ؛ وليس لديه أي سبب ظاهر لركوب مركب  
 الشك ، لكن كل شيء يبدو له مشبوها ، ولا شيء يسير كسما  
 ينبغي ، وقلبه يحدثه ارهاصا بالجريمة البشعة التي ارتكبت .

ويكشف له شبح والده عن بعض تفاصيل بهذا الخصوص . فاذا هو قد بات متهيئا للاخذ بالثأر ، ولكن داخليا فحسب ؛ ولا يغيب عن نظره لحظة واحدة الواجب الذي يمينته له قلبه ؛ لكنه بدلا من ان يسلس قياد نفسه لهواه ، صنيع مكبث ، وبدلا من ان يقتل وينفث غضبه ويمضي الى هدفه مباشرة ، صنيع لايرتس (١) ، يلزم سكون النفس النبيلة المنطوية على ذاتها ، العاجزة عن تظهير ذاتها وعن التصدي للظروف الخارجية . انه ينتظر ؛ وحتى لا يعذب ضميره ، يلوب عن يقين ؛ ولكنه حتى بعد ان يفوز بهذا اليقين ، يدع قياد نفسه للظروف ، بدلا من ان يبرم قرارا . وبنتيجة هذا الانخلاع عن الواقع يضل عن الصواب حتى امسام البداة ويقتل بولونيوس عوضا عن الملك ؛ ويتصرف بنزق حيث يفترض فيه ان يتصرف بترور ، ويظل مستغرقا في ذاته حيث تقتضي الظروف تدخله الفعال ، ويدع الاحداث والمصادفات تقرر بدونه مصيره ومصير حاشيته .

ان اشباه هذه المواقف كثيرة التواتر في ايماننا هذه . انها مواقف افراد متحدرين من طبقات دنيا ، لم تتوفر لهم ثقافة كافية ليصير في استطاعتهم تصور غايات عامة ولتكون لهم اهتمامات موضوعية متنوعة ، افراد ما اقلحوا في الوصول الى هدف معين فلبثوا حيارى لا يدرون اين يمارسون نشاطهم . وهذا الافتقار الى الثقافة يجعل النفوس المنطوية على ذاتها تتشبث بمزيد من القوة بالهدف ، مهما يكن تافها ، فترهن به مصير فرديتها بالذات ، طردا مع تدني مستواها الثقافي . واحادية الصوت هذه ، المميزة للناس المنفلقين بصمت على انفسهم ، هي صفة المانية في المقام الاول ، وهي تجعل بسهولة من الذين تتلبسهم اشخاصا عنيدين،

انظاظا ، شرسين ، تكثر التناقضات في كل ما يقولون ويفعلون .  
وسأستشهد هنا بهيبل Hippel بوصفه واحداً من أولئك الذين  
استطاعوا ان يصوروا ويمثلوا باقتدار واضح أولئك الناس  
الصامتى النفوس ، المتحدرين من طبقات دنيا ؛ وهو مؤلف واحد  
من أندر المؤلفات الهزلية الاصلية التي ظهرت باللغة الألمانية .  
وعنوان مؤلفه : **نجاحات تصاعدية الخط** . ويتحاشى هذا الكاتب  
الاغراق في العاطفية وفي سخب المواقف المميزة لكتابات جان  
بول (٧) . بل يدلل على العكس على قوة شخصية مرموقة ، مفعمة  
بالطلاوة والحيوية . وما يفلح في تصويره على نحو مؤثر للغاية  
هم الافراد الخائبون ، الذين لا قدرة لهم على التصنع والتبجح ،  
ولكنهم اذا ما عقدوا العزم على تظهير انفسهم فعلوا ذلك بعنف  
رهيب في كثير من الاحيان . والحل الذي يجدونه للتناقض  
اللامتناهي القائم بين داخليتهم وبين الظروف البائسة التي  
يتخطون في شباكها حل مرعب تترتب عليه عواقب وخيمة ، ما  
كانت لتحدث في شروط اخرى الا عرضا واتفاقا او بحكم مصادفة  
لامتوقعة ، كما في مثال روميو وجولييت حيث شاءت مصادفات  
خارجية ان تمنى خطة الراهب الاربعة بالفشل ، مما استتبع موت  
الماشقين .

### ج - الاهمية الجوهرية اللازمة لهذه الشخصيات الشكلية

لقد خلقت اذن الشخصيات الشكلية التي تقدم الكلام عنها

---

٧ - يوهان بول فريدريك ويستر ، المعروف باسم جان بول : كاتب الماني  
(١٧٦٢ - ١٨٢٥) ، من ممثلي المدرسة الرومانسية ، جمع بين الحساسية  
والسخرية .

لتثير اهتمامنا ، من جهة أولى ، بقوة الإرادة اللامتناهية اللازمة للذاتية الخصوصية التي تؤكد ذاتها كما هي ولا تسمح لغير إرادتها بأن تدفع بها إلى الامام ؛ وهي تثير اهتمامنا ، من الجهة الثانية ، باعتبارها شخصيات أفراد محبوبين بنفس كاملة ولا محدودة **في ذاتها** ، نفس اذا ما منست في نقطة من نقاطها ركزت كل مدى الفردية وكل عمقها على هذه النقطة اليتيمة ، ولكنها تقع فريسة الحيرة والعجز عن اتخاذ قرار معقول في حالة نشوب نزاع ، بالنظر الى نقص تجربتها بالعالم الخارجي . لكن هذه الشخصيات تثير ايضا اهتمامنا من وجهة نظر اخرى ، ما هي هذه المرة بوجهة النظر **الشكلية** ، نعمني من وجهة النظر **الجوهرية** ، من حيث انها تستطيع ان تبين لنا ، عند الاقتضاء ، ما اذا لم تكن الحدود - التي تكون الذاتية أسيرتها - من نتاج القدر والحظ ، وما اذا لم تكن أحادية وجهتها - هذه الأحادية التي تجعلها تكتفي بنشدان بعض الفأيات المحددة دون سواها من الفأيات - نابعة من كون نزعتها الخصوصية ، التي لا تطلب سوى تظهير ذاتها ، متشابهة مع داخلية اعمق غورا . وبالفعل ، اننا نلقى لدى شكسبير اشخاصا محبوبين بهذا العمق وهذا الفنى الروحيين . انهم أفراد على قدر عظيم من الذكاء ، وقوة خيالهم منقطعة النظير ، وتتوفر لهم ، بحكم إعمالهم الفكر ، القدرة على الارتفاع فوق شرطهم وفوق الاهداف المحددة التي يعينها لهم ، بحيث ان الظروف غير المؤاتية والصراعات التي يضطرون الى خوض غمارها بحكم شرطهم هي وحدها التي ترغمهم على فعل ما يفعلونه ، وما كانوا لن يفعلوه في الظروف العادية . نحن لا نقصد بذلك ان جرائم مكبث ، مثلا ، يجب ان تلقى تبعثها على عاتق الساحرات الشريرات ؛ فمسا الساحرات الا التشخيص الشعري لارادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها وأزع من ضمير . فكل ما يفعله ابطال شكسبير ، وكل

اهدافهم الخصوصية، انما يكمن مصدرها وجذرها في شخصيتهم بالذات . لكن يوجد لدى هذه الفرديات عنصر عظيمة يرفعها فوق المستوى الذي هي عليه في الواقع ، فوق اهدافها واهتماماتها وافعالها التي تمنحها لها الحياة العادية . صحيح ان الشخصيات الشكسبيرية المبتذلة ، من امثال ستيفانو وترانكولو وبستول وملك الحياة المبتذلة ، فالستاف ، تبقى غارقة في ابتذالها ، لكنها تزيح النقاب في الوقت نفسه عن كونها افرادا محبوبين بدكاء مرموق وقادرين على فهم كل شيء وحائزين على كل ما هو ضروري ليجبوا حياة حرة ، بل ليصبحوا ، في حصال تبدل الظروف ، رجالا عظاما . وبالمقابل ، فان ابطال التراجيديا الفرنسية ، بمن فيهم اعظمهم واخيرهم ، كثيرا ما يتكشفون ، لو تفحصناهم عن كثب ، عن انهم متبجحون خيلاء لا هم لهم سوى تبرير مسلكهم بشتى ضروب السفطات . اما لدى شكسبير ، فلا نجد لا تبريرا ولا ادانة . بل كل شيء لديه مسير ؛ من قبل الاقدار ، وكل ما يحدث يحدث لزوما . وهكذا فان الافراد ، الذين يعمون حقيقة ما يجري ، يتابعون بلا تشك ولا تحصر مجرى الاحداث الخارجية ومجرى احداث حياتهم بالذات ، وكان هذه الاخيرة هي ايضا خارجية بالنسبة اليهم . انهم ينحنون امام القدر .

ومن جميع هذه المنظورات تقدم لنا الطوائف الفردية التي تقدم وصفها حقلا واسعا للتمثيل الفني . لكن الفنان الذي يختارها موضوعا له يعرض نفسه بسهولة لخطر السقوط في التسطيح وانتاج اعمال جوفاء وتافهة ، ولهذا كان ضئيلا عدد الاساطين الذين يملكون حسا شعريا ساميا وذكيا بما فيه الكفاية للاسالك بالحقيقة من خلال تظاهرات تلك الطوائف .

## جانب « المغامرة »

بعد ان وصفنا الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية ، منظورا اليها من الداخل ، سنلقي الان نظرة على علاقتها بالخارج ، على خصوصية الظروف والمواقف التي تحفز الشخصية ، وعلى المنازعات التي تخوض غمارها ، وكذلك على الطريقة التي تتصرف بها الداخلية ، بصفة عامة ، في اطار الواقع العيني .

يمكن احد التعيينات الاساسية للفن الرومانسي ، كما رأينا ، في كون الروحية ، النفس المنطوية على ذاتها ، تؤلف كلا واحدا مكتفيا بذاته ، مما يتيح لها الانفصال الكامل عن الواقع الخارجي الذي يتمتع ، من دون ان يكون مخترقا بها ، بوجود مستقل ، منسوج من تعاقبات وتعقيدات وتفريعات لامتناهية وعرضية . فسواء عندها بالتالي ان تواجه هذه الظروف المحددة او تلك ، اذ ان جميع الظروف التي يمكن ان تواجهها هي ظروف عرضية . وببیت القصيد بالنسبة اليها ، والحالة هذه ، ليس ان تبدع عملا وطيدا ودائما ، بل ان تؤكد ذاتها بصفة عامة ، ان تعمل للعمل .

### ١ - الطابع العرضي

#### للاهداف والمنازعات

تواجهنا هنا واقعة مماثلة لتلك التي وصفناها في مكان آخر بانها عملية تجريد الطبيعة من طابعها الالهي . فالروح قد انسحب من العالم الظاهراتي الخارجي لينكفئ الى ذاته ، بحيث يوالسي العالم الخارجي ، الذي لم تمد الداخلية الذاتية تنفخ فيه الحياة ،

مجراه دونما اكتراث للذات . والروح ، اذا ما نظرنا اليه من وجهة نظر حقيقته ، يبدو بالفعل متصالحا مع المطلق ، متوسطا به ، ولكن بما ان المضمار الذي يواجهنا هنا هو مضمار الفردية المستقلة بذاتها التي لا تعرف من نقطة انطلاق اخرى غير ذاتها والتي تثابر على ما هي كائنة عليه ومثلما هي كائنة عليه ، فان عملية نزع الصفة الالهية التي نتحدث عنها تطل ايضا الفسرد الفاعل الذي يجد نفسه في هذه الحال وقد زج به ، مع اهدافه العرضية ، في عالم منسوج من المصادفات والطوارئ العارضة ، في عالم يستحيل عليه ان يتحد ويايه ليؤلّفا كلا واحدا متلاحما . ونسبية الاهداف هذه ، السابحة في جو نسبي ، والمستقلة بتعييناتها وتعميداتها عن الذات ، والمولدة - بالنظر الى اصلها الخارجي وطبيعتها العرضية - لتنازعات عرضية بدورها ومعقدة ومتشعبة ومتصالبة على نحو غريب - نقول ان هذه النسبية تؤلف جانب **الغامرة** الذي هو السمة المميزة الرئيسية للأشكال والاحداث والافعال الخاصة بالرومانسيين .

من وجهة نظر المثال الكلاسيكي ، يحصر معنى الكلمة ، يتم كل عمل وكل حدث برسم هدف محدد ، حقيقي وضروري بحد ذاته ، ومضمونه يعين الشكل الخارجي الذي به يتجسد هذا العمل او الحدث في الواقع ، وكذلك الكيفية التي يتم بها هذا التجسد . وليس كذلك شأن الاعمال والاحداث التي يعالجها الفن الرومانسي . فبالرغم من ان الاهداف والغايات التي يمشل تحقيقها هي من طبيعة عامة وجوهرية ، هي الاخرى ، فليست هي التي توجه العمل وتضبط تسلسل مراحلها وتماقيها ، بل تترك العمل يتقدم بحرية من مختلف الزوايا ، بحسب مصادفات الواقع الخارجي واتفاقاته العارضة .

ان العالم الرومانسي لم يتصد الا لتحقيق مهمة مطلقة **وحيدة** : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها . وما



امكن لهذه المهمة ، وسط عالم معاد ، مؤلف من جهة اولى من جهالة العصور القديمة و متميز من الجهة الثانية بالهمجية و بفتاجة الوجدان ، ما امكن لهذه المهمة ، لحظة الانتقال من المذاهب الى الافعال ، الا ان تكون مهمة سالية ، مؤداها ارتضاء المذاهب والشهادة والتضحية بالحياة الزمنية لكل فرد على مذبح الخلاص الايدي للنفس . وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة العروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والعرب ، والمسلمين بوجه عام ، عن الامصار المسيحية ، ثم مهمة اكبر هي مهمة الحملات الصليبية الرامية الى الاستيلاء على الاماكن المقدسة .

لكن هذا الهدف لم يكن هدفا انسانيا ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، وبعبارة اخرى ، لم يكن هدفا ذا اهمية انسانية جوهرية ، بل كان هدفا لا سبيل الى تحقيقه الا باتحاد افراد مفردين ، وما عثم بالفعل ان حظي بانتماءات فردية جاءت من كل حذب وصوب .

والحملات الصليبية ، منظورا اليها على هذا الاساس ، يمكن وصفها بانها مغامرة جماعية للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة غريبة متنافرة ، ذات طبيعة روحية اذا شئنا ، ولكن بلا هدف روحي حقيقي ، وخذاعة باعمالها وصفاتها . ذلك ان الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان ، من وجهة النظر الدينية الخالصة ، هدفا خارجيا ، خاويا من كل مضمون .

فالمسيحية لا يفترض فيها ان تطلب خلاصها الا في الروح ، في المسيح الذي قام من الموت وجلس الى يمين الله ، والذي لسه واقعه الحي ومقامه الفعلي في الروح ، لا في قبره او في الاماكن الحسية لمقامه الزمني السالف . والحال ان حميا العصر الوسيط الدينية لم يكن لها من موضوع الا المكان الخارجسي لدرب الآلام والموقع الخارجي لقبر المسيح . ولم يكن اقل تناقضا مع الهدف الديني الهدف الدنيوي الصرف للفتح ، للاقتناء الذي كان له ، في مظهره الخارجي ، طابع لا مارة في انه ديني . وهكذا اندفع الصليبيون ، رغم تطلعهم الى الفوز بمقتنيات روحية ، داخلية ،

يطلبون غزو اماكن خارجية ، اماكن انسحب منها الروح ، ويجدون في إثر المكاسب الزمنية ، مبررين الاهداف الدنيوية بذرائع دينية . وهذا ما حدد الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية التي انعكست فيها العلاقات بين الخارجي والداخلي ، فحل واحدهما محل الآخر ، عوضا من ان يجري تصور هذه العلاقات من خلال اتحاد متساوق . لهذا تتراصف الاسداد بدورها واحدها الى جانب الآخر عند التنفيذ ، لكن من دون ان تتم بينها المصالحة . وهكذا انحط الورع الى فظاظة وفظاظة همجية ، وافضت هذه الفظاظة عينها ، الكامن مصدرها في انانية الانسان وفي عنف اهوائه ، افضت ، في طور معين ، الى حنو عميق والى ندم عميق للروح ، كانا هما ، والحق يقال ، الهدف المرجو الوحيد . ويحكم التمازج القائم بين هذه العناصر جميعا ، كانت الافعال والاحداث الرامية الى هدف واحد تفتقر الى وحدة التوجيه المتناسك والمنطقي ، وكان الثامها يتجزأ ويتفكك الى مفامرات وانتصارات وهزائم ، والى حشد من الحوادث المثيرة ، ولم تكن النتيجة المتحققة تتناسب والوسائل المجندة وحجم الاستعدادات . بل يسعنا القول ان الهدف قد افقته الطريقة التي اراد تحقيقه بها . ذلك ان الحملات الصليبية اثبتت مرة اخرى صحة القولة التالية : «لن تدعه يستريح في القبر . لن تسمح بتفسخ قدسيك» . لكن الحميا التي راح الصليبيون يطلبون بها المسيح ، الحي ، في مثل تلك الاماكن ، بل حتى في القبر ، وهذا تلبية للروح ، تشهد بحد ذاتها ، مهما اشاد بها السيد دي شاتوبريان (٨) ، على ضلال الروح ، ضلال نزعهم ان على

---

٨ - فرانسوا رينيه دي شاتوبريان : كاتب فرنسي (١٧٦٨ - ١٨٢٨) ، من رواد الرومانسية ، له صيغة المسيحية ومذكرات من وراء القبر . -م-

المسيحية ان تبرأ منه ، كما تعود الى الحياة اللينة والصحية  
لواقع المعنى .

وبشكل البحث عن الكأس المقدسة هدفا مماثلا ، صوفيا في  
جانب منه ، وغرائبيا في جانبه الآخر ، وخطرا في محاولات  
تحقيقه .



ثمة هدف اسمى وأعلى ، هدف يفترض بالإنسان ان يحققه  
في داخل ذاته ، هدف حيوي يرتفع بتحقيقه مصيره الأبدى .  
ذلكم هو الموضوع الذي عالجته دانتي في **اللاهة الإلهية** من وجهة  
نظر تصور العالم الكاثوليكي ، مقتادا ايانا عبر الجحيم والمظهر  
والجنة . وبالرغم من اناس هذا الانز الأدبي بتلاحم اجمالي ،  
فانه غني بالمشاهد الفرائيية وبالمغامرات من كل لون ونوع . وهو،  
بصفته عملا من اعمال التطويب والادانة ، يفي بالمهمة التي اخذها  
على عاتقه ، ولكن ليس بصفة عامة ، وانما من خلال عدد لا حصر  
له من الفرديات التي يعرضها لانظارنا بكل خصوصياتها ، ولا  
يحجم الشاعر علاوة على ذلك عن اغتصاب حقوق الكنيسة ، وعن  
التصرف بمفاتيح ملكوت السماوات ، وعن اصدار احكام البراءة  
والادانة . وعلى هذا المتوال ينزل نفسه منزلة ديّان العالم ويدعي  
لذاته حق ارسال اشهر افراد العالم القديم والعالم المسيحي ،  
من شعراء وبورجوازيين ومحاربين وكرادلة وباباوات ، السى  
الجحيم او الى الجنة .

اما الموضوعات الأخرى ، الفنية بالاعمال والاحداث ، فهي في  
المضمار الدنيوي المغامرات اللامتناهية التنوع والمصادفات  
الخارجية والداخلية ذات الصلة بالحب والشرف والوفاء . فتارة  
يكون بيت القصيد القتال للفوز بالمجد ، او لد يد العون للبراءة  
المضطهدة ، وطورا اجتراح المآثر الخارقة للمألوف على شرف

سيده ما او للدفاع بقوة الساعد او بقوة السلاح عن الحق السليب ، حتى ولو لم يكن العدو المواجه سوى طفمة مسن اللصوص . واغلب هذه الموضوعات لا تنطوي على اي موقف ، على اي نزاع ينبع منه العمل لزوما ووجوبا : انما النفس هي التي تطلب متنفسا لمضمونها ولا تجده الا في المغامرات . هكذا ، مثلا ، لا يكون لتظاهرات الحب الخارجية ، منظورا اليها من وجهة نظر مضمونها الخاص ، من هدف غير اثبات قوة الحب وفائده ودوامه ، وبيان ان كل الواقع المحيط ، بمجمل شروطه وظروفه ، لا يفيد الا في تقديم مواد لتظاهر الحب والتعبير عنه . والحال انه ما دام بيت القصيد تقديم ادلة ، وما دام كل شيء رهنا بهذه الادلة ، فان الافعال التي تصاحب تظاهر الحب لا يكمن تعيينها في ذاتها ، بل تكون مرهونة بالنزوع الانبي ، بنزوة السيدة ، بتضافر الظروف الخارجية العرضي . وما يصدق بالنسبة الى الحب يصدق ايضا بالنسبة الى الشرف والشجاعة . فكلاهما يلزم افرادا تمروا من كل مضمون جوهري آخر ، وباتوا على اهة الاستعداد لتقمص اي مضمون آخر قد تضمهم المصادفة على تماس معه ، فتوفر لهم على هذا النحو الفرصة للارهاص بهذا التماس إما على انه اهانة واما على انه تشجيع لظهار مهارتهم وبسالتههم وإقدامهم . وبما انه لا وجود هنا لاي معيار يتحكم باختيار المضمون ، فلا وجود كذلك لمعيار يفسح في المجال للتمييز بين ما من شأنه ان يجرح الشرف حقا او ما يستاهل ان تستنفر في سبيله شجاعة المرء . ولا يختلف الامر بالنسبة الى الدفاع عن الحق ، هذا الدفاع الذي هو بدوره هدف من اهداف الفروسية . فالعدل والحق لا يتمتران هنا حالة وهدفا ثابتين وراسخين ، مطابقين للقانون ولمضمونه اللازم ، بل يعدان تصورين خاضعين لمختلف تقلبات المزاج الذاتي ، بحيث ان التدخل او عدم التدخل للدفاع عن الحق ، وكذلك الاحكام المتعلقة بما ينبغي

اعتباره ، في كل حالة على حدة ، عادلا او ظلما ، تكون مرهونة  
بتمامها بصصف الإرادة الفردية .

### ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتصينة إلا بالمصادفة

ان ما يميز بصفة عامة ، وبخاصة في الدائرة الدنيوية ،  
الفروسية وشكلانية الطباع التي تكلمنا عنها ، هو الطبيعة  
العرضية سواء للظروف التي في سياقها يجري العمل او للإرادة  
الذاتية . فالفرديات المحبوة بطابع خاص وأحادي التوجه يمكنها  
بالفعل ان تتبنى أي مضمون عرضي وأن تحققه بما أوتيت مسن  
عزم وطاقة وعن طريق منازعات خارجية الاصل ، هذا ان لم يكن  
مقيضا لها السقوط فيها . ذلكم هو حال الفروسية التي وجدت  
في الشرف ، وفي الحب ، وفي الوفاء تبريرا لنظام أسمى ،  
شبه أخلاقي . والحق انه ما دامت ردود أفعالها محكومة بالظروف  
المنزلة ، فإنها تتلبس هي نفسها طابعا عرضيا ، اذ بدلا من ان  
تسعى الى انجاز ماثرة عامة تكتفي بتحقيق أهداف خصوصية لا  
تتصل فيما بينها بصلة ما ؛ وهذه الأهداف عينها تتلبس بحكم  
ذلك طابعا عسفيا ، وهميا ، مضامرا . هذا الركض وراء المفامرات ،  
هذا التشددان لأهداف خيالية مبتوتة الصلة بالواقع ، مصدرها  
الأوحد يكمن في الخيال الذاتي ، لا يلبث ، فيما اذا دفع الى  
غاية عواقبه ، أن يتظاهر بأعمال وأن يخلق مواقف يهيمن عليها  
العنصر الهزلي . وبذلك نشهد انحلال الفروسية . ويتبدى هذا  
الانحلال بأعظم جلاء في أعمال أريوستو (٦) وسرفانتس ، بينما

---

٦ - لودوفيكو أريوستو : شاعر إيطالي (١٤٧٤ - ١٥٢٣) ، مؤلف قصيدة

دولان الحلق ، وهي من أشهر ملاحم عصر النهضة . -

ابرز شكسبير بصورة رئيسية الجانب الهزلي لهذه الشخصيات،  
حبسية شذوذها والواقعة بأسرها تحت هيمنة غرابتها الفردية .  
يمكن جانب الامتاع لدى اريوستو في التعقيدات اللامتناهية  
للمصائر والاهداف ، وفي التركيبات البعيدة الاحتمال للظروف  
الغريبة والمواقف العابثة التي يتلاعب بها الشاعر بخفة مغامرة  
حقا . فما من شطط وما من هوس الا ويحمله أبطاله على محمل  
الجد . والحب ، بوجه خاص ، هو الذي ينزل لديه من الاعالي  
الالهية التي كان دانتى قد رفعه اليها ، ويتجرد حتى من العذوبة  
الفائقة التي اسبغها عليه بترارك ، لينحط في كثير من الاحوال  
الى بداءات حسوية وليغضي الى منازعات سخيفة ، بينما تدفع  
البطولة والشجاعة الى درجة تستثيران معها ، عوض الاعجاب  
الذي يستشعره المرء امام الاشياء القريبة الاحتمال ، الابتسامة  
التي يقابل بها هذا المرء عينه قصص التجليات المستحيلة . ان  
اريوستو ، اذ يصور مواقف لا يدري المرء كيف تحدث ولماذا ،  
مواقف تنقسم ، وتتسبب في نشوب منازعات ، وتنفلت من  
عقالها ، وتطرا عليها انقطاعات مباغتة ، ثم تعود الى الاستقرار  
لتنشأبك من جديد ولتختفي في نهاية المطاف بطريقة لامتوقعة ،  
ان اريوستو ، اذ يصور مثل هذه المواقف ، يعرف كيف يبرز في  
الوقت نفسه ، وجنبا الى جنب مع الطابع الهزلي والمزيف  
للفروسية ، كل ما كانت تنطوي عليه من نبيل وعظمة ، ومعهما  
الشجاعة والبسالة والحب وحس الشرف ، وهذا من دون ان  
يسهو عن الوجه الآخر للصورة ، المتمثل بالدهاء والمكر والحيلة  
وسرعة الخاطر في المواقف المؤثرة المشجبة في الظاهر ، الخ .  
وفيما بلغ اريوستو بصورة رئيسية على الجانب الخرافي من  
المغامرات الفروسية ، يشدد سرفاتس بوجه خاص على جانبها  
التخيلي . فكشوت محبوب بطبيعة نبيلة لا يترك لها السروح  
الفروسي من خيار آخر غير الجنون ما ان يصطدم ، في ركفه

وراء المفامرات ، بالشروط الثابتة والراسخة للواقع الخارجي . وهذا ما يتجلى عنه تعارض هزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق محايت من جهة أولى ، وبين نفس متوحدة من جهة ثانية ، نفس تزعم انها تريد اعادة خلق هذا العالم المشؤوم على الفروسية ولا يسمعها الا ان تلقي بذاتها الى التهلكة بحكم مسماها الى ان تطبق عليه مبادئ وقواعد مستوحاة من الفروسية . لكن بالرغم من هذا الضلال المضحك ، نلتقي لدى دون كيشوت كل ما كنا نعرفه من قزنا له لدى شكسبير . فقد عرف سرفانتس ، هو الآخر ، كيف يقدم لنا بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة ، كريمة ، غنية بالمطامير الروحية ، وكيف يحرك فينا اهتماما حقيقيا به . فدون كيشوت ، رغم ضلاله والطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها ، واثق كل الثقة من نفسه ، او ان ضلاله بالآخرى يكمن تحديدا في كونه واثقا الى هذا الحد من نفسه ومن قضيته وفي كون هذه الثقة لا تبارحه ابدا . ولولا هذا الهدوء والصفو العفوي ، الذي به يتقبل مضمون اعماله الباهرة ومآلها ، لما كان رومانسيا حقا ؛ وتلك الثقة التي تساوره بالحقيقة الجوهرية لطريقته في التفكير تقترب بخصال وسمات طبيعية في منتهى الجمال ، تمت بأكثر من صلة الى العبقريّة . وفيما يسمى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانسية والى تسخيف موضوعها ، يكتب اريوستو بالثنيك السهل بصدها ؛ ومن جهة أخرى ، يؤلف مفامرات دون كيشوت النواة التي تصطف حولها جملة من القصص الرومانسية اللطيفة ، الفرض منها إبراز القيمة الحقيقية لما يتلبس ، في سائر اجزاء الرواية ، مظهرها هازلا .

وكما ان الفروسية تسقط بسهولة في الهزل ، وهذا حتى في نشداتها لاسمى الاهتمامات ، كذلك يستخدم شكسبير طريقة مزدوجة تستهدف اما تصوير مشاهد ووجوه هزلية الى جانب الطابع الفردي القويبة الشكيمة والمواقف المأساوية حقا ، وإما التخفيف من قوة شكيمة الشخصيات بوضعه على لسانها احكاما

مفعمة بالسخرية بصدد ذواتها او بصدد الاهداف المحدودة والخيالية التي تجده في إثرها . فبالستاف (١٠) على سبيل المثال ، ومهرج الملك لير ، ومشهد الموسيقيين في روميرو وجوليت ، يجسدون أولى تينك الطريقتين ، بينما يجسد ريشارد الثالث الطريقة الثانية .

### ج - الخيال

بأنحلال الرومانسي هذا ، في الشكل الذي تقدم وصفه ، يرتبط اخيرا الخيال Le Romanesque بالمعنى الحديث للكلمة . فالخيال بدأ مع رواية الفروسية والرواية الرعوية Pastoral . والحال ان هذا الخيال ان هو الا الفروسية ، وقد حملت هذه المرة على محمل الجد وغدت مضمونا واقعيا . فالحياة الخارجية، التي كانت خاضعة حتى الان لنزوات المصادفة وتقلباتها ، تحولت الى نظام موثوق ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة، فحلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الاهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان . وبحكم ذلك طرا على فروسية أبطال الروايات الحديثة ، هي ايضا ، تحول عميق . فهم أفراد يعارضون ، بحبهم وشرفهم ومطامحهم وصبواتهم الى عالم افضل ، النظام القائم والواقع النثري اللذين ينصبان من كسل جانب العقبات والعراقيل في طريقهم . ولبرمهم بهذه العقبات

---

١٠ - فالستاف : تحريف لاسم فاستولف ، السير جون فاستولف ، وهو قبطان انكليزي (١٢٧٨ - ١٤٥٩) ، انتصر في معركة فرنوي وأورليان أثناء حرب المئة عام بين انكلترا وفرنسا ، انتقل منه شكسبير نموذجاً لبطله فالستاف في عدد من المسرحيات ، وبخاصة في هنري الرابع . -



والعراقيل يدفعون برغائبهم ومطالبهم الذاتية الى حد الشطط ، فيعيش كل واحد في عالم مسحور يضطهده ويخيل اليه انه يتوجب عليه ان يحاربه بسبب المقاومة التي يقابل بها عواطفه واهواءه ، يفرضه عليه مسلكا ونمط حياة تمليهما ارادة اب او عمة ، والوضع والمواضعات الاجتماعية . هؤلاء الفرسان الجدد يأتون بوجه خاص من صفوف الشبان الذين يرون انفسهم مرغمين على التقدم في عالم يعدونه متنافيا ومثلهم العليا ، والذين يعتبرون حياة الاسرة ووجود المجتمع والدولة والقوانين والمشاغل المهنية ، الخ ، ظلمة كبرى ومساسا متجددا باستمرار بجميع حقوق القلب الازلية . بيت القصيد اذن إحداث نفرة في نظام الاشياء هذا ، تغيير العالم ، تحسينه ، او على الأقل اقتطاع رقعة من السماء وزرعها في هذه الارض ، والبحث والمثور على الفتاة المثلى ، وانتزاعها من محيطها السيء ، ومن أسرتها السيئة ، ومن إيسار الشروط المتبدلة التي تحيا فيها ، وخلق وجود لائق بها ومطابق للمثل الاعلى الذي بمقتضاه يتم تصورها . والحال ان هذه الصبوات ، والصراعات التي تتمخض عنها ، تناسب فسي العالم الحديث ما يسمى بسنوات التدريب (١١) ، وكل اهميتها تكمن في القيمة التربوية التي تنطوي عليها بالنسبة الى الفرد ، اذ تضعه على تماس مع الواقع القائم وتغنيه بالتجارب العملية . ومآل سنوات التدريب هذه تعقل الفرد وادراكه ان كفاحيته وروحه المدواني لا يجديان فتىلا ، وأن خير ما يفعله هو ان يكيف رغباته وطرائقه في التفكير مع شروط الحياة الواقعية ، وأن يندمج في هذه الحياة لكي يتدبر لنفسه فيها سندا متينا ونقطة انطلاق عقلانية يرسم التجارب اللاحقة . وكأنه ما كانت صداماته مع

---

١١ - اي فترة الشباب ، ولفظه رواية عنوانها «سنوات تلوذ فلهم

مايستر» .

العالم ، ومهما بلغت حدة الصراع الذي خاض غماره ضده ، ينتهي في غالب الاحيان الى الزواج من الفتاة التي تناسبه ، والى شق طريقه في الحياة مهنيا ، والى التحول الى انسان مبتل ، مثله مثل غيره ؛ اما المرأة فتهم بادارة البيت ، ويريل عسدد الاطفال ، وتنزع المرأة ، التي كانت فيما انف معبودة ومرفوعة الى مصاف الكائن المنقطع النظر او الملاك ، تنزع الى سلوك مسلك غيرها من النساء ؛ والمهنة تروغ على العمل والكد وتخلق متاعب؛ والزواج ينقلب الى جئلة منزلية ؛ وباختصار ، انها الصحوة بعد السكر . والشخصيات هنا ايضا شخصيات مفايرة ، لكن مع الفارق التالي وهو انها تهتدي في خاتمة المطاف الى الصراع المستقيم ، كما يتلاشى ما كان يعتمر فيها من اوهام امام تجربة الحياة الواقعية .

### - ٣ -

## انحلال الفن الرومانسي

ما يزال علينا ان ننظر كيف ان الفن الرومانسي ، الذي يشكل بحد ذاته مبدأ انحلال الفن الكلاسيكي ، يحقق فعليا هذا الانحلال .

ينبغي ان تأخذ باعتبارنا اولا الطابع العرضي والخارجي الصرف للموضوعات التي يتصدى لها النشاط الفني بالمعالجة والطريقة التي يعالجها بها . ففي الاعمال التشكيلية للفن الكلاسيكي تتعين العلاقات بين الداخلية الذاتية وبين الخارجي على نحو يتوجب معه ان يكون الخارجي ممثلا لشكل الداخلي الخاص ومتجردا بما هو كذلك من كل استقلال . اما في الفن

الرومانسي ، فان الداخلية منطوية على ذاتها ، والمضمون الشامل للعامل الخارجي ينفذ حراً في أن يسلك السلوك الذي يحلو له وفي أن يحافظ على تفردة وخصوصيته . وبالعكس ، حين تغدو داخلية النفس الذاتية هي الآن الاساسي في التمثل تنتفي كل اهمية لمسألة معرفة ما هو على وجه التدقيق مضمون الواقع الخارجي والعالم الروحي الذي يمكن من خلاله للنفس ان تتظاهر . وعلى هذا تستطيع الداخلية الرومانسية ان تتظاهر في جميع الظروف الممكنة والمتخيلة ، وان تدبر امرها في جميع الحالات والمواقف ، وان ترتكب ما لا يقع تحت عد من الاخطاء ، وان تتورط في تعقيدات لامتناهية ، وان تسبب في منازعات وان توفر لنفسها تلبيات من كل نوع ولون ، على اعتبار ان ما تبحث عنه ليس مضمونا موضوعيا وقيماً في ذاته ، وانما انعكاسها الخاص ، كائنة ما كانت المرأة التي ترد اليها . ولهذا يمكن لكل شيء ان يحتل له مكانا في التمثل الرومانسي ، اكبراً كان ام صغيراً ، مهما ام تافها ، اخلاقياً ام لا اخلاقياً وشريراً ؛ وكلما تدنى (١٢) الفن ان جاز التعبير ، غاص اكثر فأكثر في تناهي العالم ، وكلما ازداد تعلقاً به وتشبهاً ، اسبغ عليه المزيد من القيمة ، وذلك ما دام الفنان يتماهي مع الاشياء بقدر ما يمثلها وكما يمثلها . هكذا نرى أبطال شكسبير ، الذي يصور الاعمال في علاقاتها الأكثر تناهياً ، يهدرون طاقاتهم في اعمال منفردة ومشتتة ، كما نرى اسمى الاهتمامات واهمها شأناً تتلبس والاهتمامات التافهة والمدمية الشأن قيمة واحدة . ففي هملت يمثل الحرس جنبا الى جنب مع رجال الحاشية ؛ وفي روميو وجوليت يظهر الخدم الى جانب العاشقين ؛ وفي مسرحيات اخرى يظهر ، علاوة

على ذلك ، مهرجون ومتسولون ؛ ويدور الكلام فيها عن شتى  
سفاسف الحياة الجارية ، وعن المطاعم الحقيرة وسائقي العربات  
والمباول والبراعيث ؛ تماما كما ان ميلاد المسيح وتأدية الملوك  
المجوس شعائر العبادة له يقتربان بالضرورة ، في الدائرة الدينية  
للفن الرومانسي ، بمثابة جاموس وعمار واصطبل مفروش  
بالقش . وبوسعنا ، لو شئنا ، ان نسوق امثلة اخرى لا تحصى  
على تنبيل الفن هذا للأشياء البتدلة والخفيضة الشأن .

في قلب عرضية المواضيع هذه - المواضيع التي تفيد جزئيا  
في توفير جو محيط لمضمون يتسم ببعض الاهمية والتي تمثل  
جزئيا لذاتها - نقول : في قلب هذه العرضية يتم تحلل الفن  
الرومانسي الذي تكلمنا عنه . فمن جهة اولى ، بالفعل ، يمثل  
الواقع في ما يشكل ، من وجهة نظر المثال ، موضوعيته الشعرية ،  
ويعرض مضمون الحياة اليومية نفسه للانظار لا بجانبه الجوهري  
ذي الصلة بالالهي والاخلاقي ، بل بوصفه عرضة لشتى ضروب  
التقلبات واللبلى والتقدم . ومن الجهة الثانية ، فان الذاتية التي  
تسعى ، بمواطفتها وتصوراتها ، وبما هو متاح لها من حقوق وقوة  
بحكم رهاقتها ونباهاتها ، الى السيطرة على الواقع بمجمله ، والتي  
لا تدر شيئا من العلاقات القائمة والقيم المتواضع عليها ، والتي لا  
يخامرها شعور بالرضى الا بعد ان يتلبس كل ما تخضعه لهذه  
المعالجة الشكل ويحتل المكان اللذين تعينهما له الآراء والنزوات  
والمعقرية الذاتية ، اقول : ان هذه الذاتية هي عينها التي  
تكشف عن انها قابلة للتجزئة في ذاتها وتضع نفسها في هذا  
المظهر في متناول الادراك والحساسية .

سيكون علينا بالتالي ان نتكلم فيما يلي ، اولاً ، عن ميسدا  
الاعمال الفنية الكثيرة التي تقترب ، في تمثيلها للراهنية الجارية  
والواقع الخارجي ، مما اصطلاح على تسميته بمحاكاة الطبيعة .  
وستتكم ثانياً من التفكه الذاتي الذي يلعب دورا مهما في  
الفن الحديث ، وبشكل بوجه خاص السمة المميزة لعدد كبير من

## الاعمال الشعرية .

اخيرا يبقى علينا ان نبين ثالثا كيف والى اي حد ما يسزال  
الفن قادرا على ممارسة نشاطه في ايماننا هذه .

## ١ - المحاكاة الذاتية للاواقع الخارجي

ان عدد المواضيع المتدرجة في هذه الدائرة يطول الى ما  
لا نهاية ، بالنظر الى ان مضمون الفن المحاكي ليس ما هو لازم في  
ذاته وما يكون بالتالي حبيس حدود معلومة ، وانما الواقع مع كل  
عرضية الاشكال والعلاقات ، والطبيعة بتشكيلاتها المديسة  
والمتنوعة ، ومسامي الانسان اليومية ، الخاضعة للضرورات  
الطبيعية والمتوجة بتلبات متواضعة ، والمتحددة بالعادات  
والمواقف والنشاطات التي يكمن مصدرها في حياة الاسرة وفي  
الالتزامات المدنية ، وبالاختصار ، كل الجانب المتقلب ، المتحول،  
المتغير من لاتناهي العالم الموضوعي . وهكذا يتم انتاج اعمال  
ليست قريبة الصلة فحسب بالفن الوصفي ، كما هو شأن الاعمال  
الفنية الرومانسية في غالب الاحيان ، بل اعمال هي بعد ذاتها  
لوحات ورسوم وصفية يحصر معنى الكلمة ، وهذا سواء افسى  
فن النحت ام في الرسم والادوات الشعرية . وبمباشرة  
اخرى ، ان الاعمال التي تطلنا هنا اعمال تمثل العودة الى  
الطبيعة ، والتوجه المقصود والتمدد نحو العرضية ، نحو الوجود  
المباشر ، الثري ، المتجرد من الجمال الذاتي .  
من حقنا اذن ان نتساءل عما اذا كانت اعمال كهذه تبتقي  
مسئله لوصفها بانها اعمال فنية حقيقية . والحق ان ابداعات  
الفن المحاكي هذه ستبدو لنا بخسة القيمة اذا ما نظرنا اليها على

ضوء مفهوم المثال ، كما كنا حددناه أعلاه ، أي المثال الذي يشتمل الفن بمقتضاه ، من جهة أولى ، على مضمون لازم ودائم ، ومن الجهة الثانية على شكل مطابق لهذا المضمون . بيد أن الفسـن ينطوي أيضا على عنصر آخر له أهميته الكبرى ، وبخاصة في الموضوع الذي نحن بصدده : التصور الذاتي والتنفيذ الشخصي للعمل الفني ، ودور الموهبة الفردية التي لا تسمح بأن تفيـب عن ناظرها ، حتى في وسط العرضية المسرفة ، الحياة الجوهرية للطبيعة وتظاهرات الروح ، والتي تقدر أيضا على أن ترفع ، بالاستناد إلى هذه الحقيقة المستشفة والمدركة تلقفا ، ما يبدو تافها في ذاته ، وهذا بفضل موهبة تنفيذية قيمة بأن تنتزع إعجابنا انتزاعا . وإلى ذلك ينضاف أيضا التعاطف الحي الذي تتعامل به نفس الفنان وروحه مع هذه المواضيع ، كما هي كائنة عليه في شكلها وظاهريتها الخارجية ، وكما يضمها بالتالي في متناول الإدراك بعد أن يث فيها الحياة على نحو ما ذكرنا . ولكم هي الأسباب الرئيسية التي تنهانا عن أن نضن باطلاق صفة الفن على هذا النوع من النتاج .

وإذا انتقلنا الآن إلى صعيد الفنون الخاصة ، وجدنا أن الرسم والشعر ، بصورة رئيسية ، هما اللذان أخذوا على عاتقهما تمثيل هذه المواضيع . إذ أن ما يشكل هنا شكل التمثيل هو ، من جهة أولى ، الخصوصي في ذاته ، من حيث هو مضمون ، ومن الجهة الثانية الفردية - هذه الفردية التي هي بكل تأكيد عرضية ، ولكن غير قابلة للانفصال عن المجموع المترابطة وإياه . أما الهندسة المعمارية والنحت والموسيقى فلا تصلح لأداء مثل هذه المهمة . في مقدور الشعر أن يستخدم الحياة البيتية ، القائمة على أساس جوهري من الاستقامة والحكمة العملية والأخلاق الدارجة ، بتعقيدات البورجوازية العادية ، وأن يقبس مشاهدتها ووجوهها

من الطبقات الدنيا والمتوسطة . فلدى الفرنسيين كان ديبدو (١٧)،  
 بوجه خاص ، هو الذي نادى بالتزام الطبيعي في الفن ، اي  
 بتصوير الواقع . وان يكن غوته وشيلر في المانيا قد سلكا قسي  
 شباهما الدرب عينه ، فقد فهما الطبيعي فهما اسمى ، كما سعيا  
 الى ان يستخلصا من الطبيعي بالذات ومن الخصوصي مضمونا  
 اعمق وان يكتشفا فيه منازعات اكثر جوهرية وذات اهمية اكثر  
 عمومية ؛ وهذا بينما عكف كوتزيو وإفلاند Iffland ، اولهما  
 بسرعة سطحية في التصميم والتنفيذ ، وثانيهما بدقة اكثر جدية  
 ولكن من دون ان يرتفع فوق الاخلاق البورجوازية الصغيرة ، على  
 تصوير الحياة اليومية في عصرهما بتفاصيلها للنثرة ، دونما  
 مبالاة بالشعر . وبالفعل ، كان الفن لحقية مدبدة من الزمن شيئا  
 اجنبيا بالنسبة الينا ، مستوردا من الخارج ، لا رابط يربطه بترابنا  
 وروحنا القومي . والحال ان هذا التوجه نحو الواقع القائم كان  
 يستجيب للحاجة الى اعطاء الفن مضمونا محايثا ، اليقا ، وبعبارة  
 اخرى الحياة القومية للشاعر نفسه وللجمهور . وهذه الحاجة الى  
 حمل الفن على تمثيل مضامين هي حقا وفعلًا مضامين المادية ،  
 والى تحويله الى فن قومي ، حتى ولو لقاء التضحية بالجمال  
 والمثالية ، نقول ان هذه الحاجة هي التي ادت الى ولادة التيار  
 الواقعي النزعة الذي نتحدث عنه . وقد ازدرت شعوب اخرى  
 هذا الشكل من الفن او لم تشرع الا في زمن متأخر جدا بالاهتمام

---

١٢ - دنيس ديبدو : كاتب وفيلسوف فرنسي (١٧١٢ - ١٧٨٤) ، تولى  
 تجميعه تحرير «الموسوعة» وله دراسات (رسالة من العميان) وروايات (جسده  
 القديري ومعلمه ، وابن اخي رامو) ، ومسرحيات طبق فيها مبدأ الدراما  
 البورجوازية (الابن اللاشعري ، رب الاسرة) ، وله مقالات في النقد الفني  
 (المالونات) ، وكان من اعظم مروجي الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر.

بهذه الموضوعات المستقاة من الحياة الدارجة واليومية .  
يبد أن هذا الشكل الفني يمكن أن يتمخض عن ابداعات  
مرموقة ، وحسبنا أن نذكر بهذا الصدد الرسم الشعبي الفلمنكي .  
وكانت قد سنحت لي الفرصة ، في القسم الاول من هذا  
المؤلف (١٤) ، في معرض محاولتي تعريف المثال ، كيما أبين مما  
يتألف الاساس الجوهري لهذا الرسم وما المصدر الذي به يرتبط .  
فالفرح الذي كان الهولنديون يقبسونه من معين الحياة ، بل حتى  
من معين تظاهراتها المادية والمنعملة الاهمية ، يكمن مصدره في  
كونهم قد اضطروا الى أن يأخذوا بالصراع المرير وبالجهد الجهد  
ما تقدمه الطبيعة للشعوب الاخرى بلا صراع ولا جهد (١٥) ؛  
وبالنظر الى المجال المحدود الذي كان متاحا لهم ، فقد كانوا  
مرغمين على السهر على اتفه الاشياء ، وعلى عزو قيمة الى ما كان  
عديم القيمة في نظر غيرهم من الشعوب . وقد كانوا ، فضلا عن  
ذلك ، شعبا من الصيادين والملاحين والبورجوازيين والفلاحين ،  
ينحصر نشاطهم كله باستخلاص كل ما يمكن أن يبدو لهم نافعا او  
ضروريا من كل صنوف الاشياء ، من أصفرها الى اكبرها سائنا  
بلا استثناء . وكانوا بروتستانتيين دينا ، وهذه واقعة بالغة  
الاهمية على اعتبار أن البروتستانتية هي الديانة الوحيدة التي لا  
تفصل اتباعها عن نثر الحياة والتي تسمح لهذه الاخيرة بأن تفرض  
منطقها بكل حرية وبصورة مستقلة عن كل اعتبار ديني . وفي  
شروط غير هذه الشروط ما كان ليخطر ببال اي شعب آخر أن  
يبدع اعمالا فنية وأن يجعل مضمونها مواضيع عادية ومبتذلة في  
الظاهر كتلك التي تظهر في لوحاتهم . وبالرغم من تعلق الهولنديين  
بالاهتمامات المادية ، لا نستطيع أن نقول أن الحياة التي عاشوها

١٤ - راجع «فكرة الجمال» ، الجزء الاول ، ص ١١٥ - ١١٧ . -

١٥ - يشير هيتل هنا الى واقعة اضطراب سكان البلدان الواطئة الى  
حماية اراضيهم من هجمات البحر باقامة سلسلة من السدود عليها . -



كانت حياة وضيفة وذات آفاق روحية محدودة ؛ بل الامر على التقيض من ذلك ؛ فقد اصلحوا بانفسهم كنيستهم ، وقهروا الاستبداد الديني ، وكذلك قوة اسبانيا وعظمتها السياسيتين ، وافلحوا في التسامي ، بنشاطهم وحبهم للعمل وشجاعتهم وروحهم الاقتصادية وتباهيهم بالحرية التي انتزعوها بجهودهم الذاتية ، الى حال من الرفاه والفنى والثقة بالنفس والتفاؤل صورت لهم اسفئ تفاصيل للحياه اليومية واكثرها ابتذالا فسي صورة مغرية . ذلكم هو تبرير المضمون الذي وقع اختيارهم عليه لانارهم الفنية .

من المؤكد ان هذه المواضيع لا يمكن ان تفوز بكامل رضى الاشخاص المحبوبين يحس فني عميق والذي يبحثون في العمل الفني عن مضمون حقيقة اسمى واكثر تعاليا . لكن ان تكن هذه الاعمال الفنية لا ترضي النفس والروح ، فان المنعة التي تساور من يتأملها عن كتب متعة فعلية ، اذ ان ما يبهجنا وما بهز مشاعرنا فيها هو الفن الذي صورت به تلك المواضيع والذي نقلها به الفنانون الى القماش . وبالفعل ، لو اردنا ان نعرف ما كنه فن الرسم ، فخير ما نفعله ان نقلب الطرف في تلك اللوحات الصغيرة ، وعندئذ لن يكون امامنا مهرب من ان نقول بصدد هذا الرسام او ذاك انه يعرف كيف يرسم . ان الفنان لا يستهدف ان يعطينا ، من خلال عمله ، فكرة عن الموضوع الذي يقدمه لنا . ونحن لسنا بحاجة الى تقليب النظر في تلك اللوحات لنعرف ما العنب والزهر والوعل والشجر والكتبان والبحر والشمس والسماء وزخارف ادوات الحياه اليومية والخييل والمحاربون والفلاحون ؛ كما اننا نعرف ما التدخين وما قلع الاسنان ؛ والمشاهد البيئية من كل لون ونوع مألوفة لدينا الى اقصى حد . وعليه ، ليس المضمون الواقعي لتلك اللوحات هو ما يفتننا وبأسرنا ، وانما ظاهر المواضيع ، بصرف النظر عن استعمالها ومآلها الفعلي . فبواسطة الجمال يتثبت هذا الظاهر كما هو ، وما قوام الفن الا المقدرة التي

يعرف الفنان كيف يمثل بها الاسرار التي ينطوي عليها ظاهرها  
الظواهر الخارجية ، منظورا اليها لذاتها . بل ما قوام الفن الا  
الامساك بالسلمات المؤقتة والمعبرة والمتقلبة للعالم ولحياته الخاصة  
بهدف تثبيتها واعطائها صفة الديمومة . والحال ان الشجرة  
والمشهد الطبيعي هما بحد ذاتهما موضوعان ثابتان ، مستقران ،  
دائمان . اما الامساك بلمعان معدن ، برونق عنقود منور من  
العنب ، بالقي القمر والشمس ، بابتسامة ، بتظاهر انفعال سريع ،  
بخلجة ، بوقفة ، ببادرة هائلة ، وبالاختصار ، كل ما هو عابر  
عارض زائل ، وتشبيته في كل طلاوته ونضارته ، في كل عفويته  
الحية ، فنك هي المهمة الشاقة التي يتصدى لها ويؤديها على  
امثل وجه الفن الذي نحن بصدد الحديث عنه . وان يكن الجوهري  
هو ما يمبر عنه الفن الكلاسيكي بصورة رئيسية في مثاله ، فان  
الفن الفلمنكي يصور لنا الطبيعة في حالة تبدل دائم ، فسي  
تظاهراتها السريعة واللحظية : جريان نهر ، سيلان مسقط مائي ،  
أمواج بحر مزبد ، حياة ودیعة وسط لمان الكؤوس والاطباق ،  
النخ ، المظهر الخارجي للواقع الروحي المرصود في مواقفه الأكثر  
تنوعا ، وعلى سبيل المثال امرأة تسلك تحت النور خيطا في ابرة ،  
استراحة قطاع طريق وهم في اوضاعهم الآتية ، لحظية حركة  
تختفي ما ان تظهر ، ضحكة فلاح وقهقهته ، وكلها موضوعات دلت  
فان اوستاد (١٦) وتينيه (١٧) وستين (١٨) في تمثيلها على

١٦ - أدريان فان اوستاد : رسام هولندي (١٦١٠ - ١٦٨٤) ، له لوحات  
من الحياة المنزلية ، واخوه اسحق فان اوستاد (١٦٢١ - ١٦٤٩) وقد تلمس  
النوع الفني ذاته . -

١٧ - دافيد تينيه الاب (١٥٨٢-١٦٤٩) ودافيد تينيه الابن (١٦١٠-١٦٦٠) :  
رسامان فلمنكيان برما في رسم المشاهد الشعبية الفلمنكية . -

١٨ - يان ستين : رسام هولندي (١٦٢٦ - ١٦٧٩) ، رسم مشاهد من  
الحياة الشعبية . -

استاذية لا تضاهي . انه انتصار الفن على الجانب المتقادم والفاني من الحياة والطبيعة ، انتصار يتجاوز التأثير الذي يمارسه الجوهري على العرضي والمابر ، بل يجعلنا نشك في هذا التأثير . ان الفن ، الذي يتخذ مضمونا له ظاهر المواضيع مثلما هو ويعمل على تثبيته ان جاز القول ، لا يتوقف عند هذا الحد . فعلاوة على المواضيع ، تصبح وسائل التمثيل هي ذاتها غاية في ذاتها ، بحيث ان المهارة الذاتية في معالجة الوسائل التي يستخدمها الفن تفقد هي ذاتها موضوعا للأعمال الفنية . وقد سبق للهولانديين المتقدمين انبحروا في دراسة الجانب الفيزيائي من الاوان ؛ وكان فان آيك (١٩) وميلينغ وسكوريل (٢٠) يعرفون بريق الذهب والفضة ، والقي الاحجار الكريمة والحري والمخل والفرو الخ ، ويعرفون كيف يعيدون انتاجهما بحيث يعطيان وهم الواقع . والحال ان هذه العملية في الحصول على المغايل الاسرة للنظر بواسطة سحر اللون ، وأسرار روعتها الفاتنة هي التي اكتسب هذه المرة فيجة في ذاتها . وكما ان الروح الذي يفكر ويهقل يعيد انتاج العالم بواسطة تمثلات وافكار ، كذلك يفدو الهدف الرئيسي الان اعادة انتاج الخارجي ذاتيا ، بصرف النظر عن الموضوع ، بواسطة العناصر الحية المتمثلة في اللون والتنوير . فلكاننا امام موسيقى موضوعية ، امام صوتية لونية . وشأن اللون هنا كشأن الموسيقى حيث لا يعني الصوت المنفرد شيئا بحد ذاته ولا يكتسب مدلولالا في علاقاته بأصوات أخرى، سواء كانت هذه العلاقات علاقات تعارض ام توافق ، اندماج ام

١٩ - يان فان آيك : رسام فلمنكي (نحو ١٣٩٠ - ١٤٤١) ، من رواد الفن

الفلمنكي الكبار . -

٢٠ - يان سكوريل : رسام هولندي من القرن السادس عشر . -

انتقال . وعندما نمنع النظر عن كتب في لون يلعب كالذهب ، ويتلألا كضفيرة منورة ، لا نتيبن سوى شذرات وتقاط ضاربة الى البياض والصفار ، ومساحات ملونة . واللون المنفرد لا يشع بهذا الاق ، ولكنه بالتشارك مع اللون اخرى فقط يمكنه ان يؤتي مثل هذا الاق وهذه الانعكاسات الضوئية . فكل بقعة لونية ، في اطلس تريبورغ (٢١) على سبيل المثال ، رمادية كامدة ، ضاربة بقدر او بأخر الى البياض او الزرق او الصفار، لكن حينما ننظر اليها عن مسافة ما ومن خلال علاقاتها بالبقع الاخرى ، يطالعنا البرسق الجميل والنام الذي يتطابق ويريق نسيج الاطلس الفعلي . وكذلك الحال مع المخمل ، والتراويزات الضوئية ، ولون السحب، وبالاختصار ، كل ما يظهر في اللوحة . وليس انعكاس الحساسية هو ما يسمى هنا ، كما عند تصوير المشاهد الطبيعية على سبيل المثال ، الى تظهر نفسه ، وانما فقط المهارة الذاتية التي تتظاهر بهذه الطريقة الموضوعية بوصفها مقدرة تمتلكها الوسائل على ان تخلق بذاتها ، بفعلها الحي وحده ، موضوعية ما .

هكذا يطرا تحول معين على الاهتمام بالمواضيع ، بمعنى ان الفنان ، بدلا من ان يجعل وكده انتاج اثر مكتمل ومكتف بذاته ، يسعى الى اظهار ذاتيته الباهرة والى التدليل على موهبته المنقطعة النظير . لكن الفن ، ما ان يزيع النقاب عن هذه الذاتية ، اذ يطبقها لا على وسائل التمتين الخارجية ، بسل على المضمون بالذات ، حتى يسقط تحت سلطان النزوة والفكاهة .

---

٢١ - جيرار تريبورغ : رسام هولندي (١٦١٧ - ١٦٨١) ، اخص باللون

الشمسي . -

## ب - الفكاهة النائية

في الفكاهة يمثل شخص الفنان في قسماته الخصوصية والعيشة على حد سواء ، بحيث يكون بيت القصيد في هذا الشكل من الفن هو في المقام الاول مدى خفة روح الفنان . وليس هدف الفنان من الفكاهة ان يعطي شكلا فنيا وناجزا لمضمون موضوعي متكون سلفا في معالنه الرئيسية ، بمقتضى خواص ملازمة له ، بل يقحم نفسه ان جاز القول على الموضوع ويجعل الهدف الاول لنشاطه ان يفرق وان يفكك ، عن طريق ابتداعات ذاتية ونكات لامتوقعة وافكار براقه ، كل ما ينزع الى ان يتوضع ويتلبس شكلا عينيا وثابتا . وعلى هذا النحو يجرد المضمون الموضوعي من كل استقلاله ، ويلقى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للشكل النابع من ذات الشيء ؛ وبذلك يقدو التمثيل لعبا بالاشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، تنقيلا ومصالبلة للافكار والمواقف ، وهذا ما يتيح للفنان ان يعبر عن كونه لا يقيم كبير وزن لا للموضوع ولا لذاته .

والخطا الذي يقترفه الفنان هنا اعتقاده بأنه من اليسر عليه ان يتفكه ويتهمك على ذاته وعلى الواقع الخارجي ، فيلجأ في كثير من الاحيان الى الشكل الهزلي ، ولكن قد يحدث في احوال كثيرة ايضا ان تسقط الفكاهة في التسطيع ، وذلك اذا ما اسلس الفنان قياده لسخريته وتكيتاته ، فجمع عن قصد بين الاشياء الاكثر تنافرا واطال الى ما لا نهاية في المقاربات ، مهما تكن في الاصل واهية . وتبدي بعض الشعوب قدرا اكبر من التقبل لهذه الاشكال من الفكاهة ، بينما تبدي شعوب اخرى قدرا اكبر من التحفظ وعدم الاستسافة . فلدَى الفرنسيين لا تحظى الفكاهة بنجاح كبير ، بينما تصيب عنندا قدرا اكبر من الرواج ، ونحن اكثر تقبلا لفرائبها وشواذها . فجان بول ، على سبيل المثال ،

كاتب هازل يتمتع عندنا بمكانة كبيرة ، ولكنه يتجاوز سائـر  
 الآخرين بما يظهره من تفنن في الجمع بين أشياء هي موضوعيا  
 أكثر الأشياء تباعدا بعضها عن بعض ، وفي إقامة اقرب العلاقات  
 بين مواضيع لا تجمع بينها في الواقع صلة قريـى . والجانب  
 الأقل إثارة للاهتمام في رواياته هو جانب التاريخ والمضمون  
 ومسار الأحداث . اما جانبها الرئيسي فيتمثل في لمعات التفكه  
 الذي لا يستخدم المضمون الا ليمارس عليه نباهته الذاتية . وعن  
 طريق هذه المقاربة وهذا الربط بين موضوعات مستقاة من شتى  
 انحاء العالم ومن مختلف مضامير الواقع ، يبدو على الكاتب الهازل  
 وكأنه يتراجع نحو الرمزي ، حيث يفصل أيضا المدلول والشكل  
 واحدهما عن الآخر ، ولكن مع فارق واحد وهو ان ذاتية الشاعر  
 هي التي تمارس هذه المرة سلطانها على المادة وعلى المدلول على  
 حد سواء ، عن طريق المقاربة بينهما على نحو غريب ولامتوقع .  
 بيد ان التتابع الذي لا ينقطع له خيط لتلك التكات واللمعات  
 والنوادر لا يلبث ان يتعب القارئ ، وعلى الاخص حينما يندى  
 الى تمثل التركيبات التي كثيرا ما تكون شديدة الغموض والإلغاز  
 والتي بدرت الى مخيلة الشاعر على نحو عرضي . ولدى جان -  
 بول بوجه خاص تلفى هذا التعاقب من المجازات واللمعات  
 والفكاهات والمقارنات ، التي تلفى كل واحدة منها سابقتها ، والتي  
 لا يصير فيها شيء ، بل كل شيء يتبخر ويتلاشى . لكن ما يكون  
 مكتوبا عليه ان يفكك لا بد ان يكون اولا قد تفتح ، كما لا بد ان  
 يكون قد أعد وهيء للتفكيك . ومن جهة أخرى ، وحينما يكون  
 الشخص مفتقرا الى مكنون نفسي مستقر ، وحينما لا تركز  
 شخصيته الى أساس موضوعي متين بما فيه الكفاية ، يمكن ان  
 تنشط الفكاهة بسهولة الى حساسية زائفة وعاطفية مفرطة ،  
 وهذا ما يقدم لنا مثالا عليه جان - بول أيضا .  
 ان التفكه الحقيقي ، الذي يرغب فـي تحاشي هذه  
 الاستطلاات والمبالغات ، لا يتفق الا مع عمق عظيم وغنى في الروح

لأنهما وحدهما اللذان يمكن أن يتحدا له أن يصور ما ليس له إلا ظاهر ذاتي على أنه تعبير عن الواقعي ، وأن يبرز للعيان ما هو جوهري في عرضية هذه الظواهر من خلال اللمعات الذهنية والنكات . وعلى الشاعر عندما يتعاطى التفكك أن يحذو حذو شتيرن (٢٢) وهبيل ، فلا يسرف ولا يغالي ، بل يعتمد نهجاً خفياً ، غير ظاهر ، وسيكون تفككه أعمق غوراً كلما ابتعد عن التكلف فيه وتوسل إليه العفوية والتلقائية . وبما أن قوام التفكك تفاصيل تنبجس ويقترب بعضها ببعضها الآخر دونما نظام ، فلا بد أن يكون رابطها الحميم عميقاً وأن يكون لها بمثابة مَحَرِّقٍ مضيء ينيرها بنور مشترك .

هكذا نصل إلى نهاية الفن الرومانسي ، إلى عتبة الفن الحديث الذي يسعنا تعريف اتجاهه العام بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ولهذا الشكل أو ذاك ، لتكون هي المهينة على كل منهما ، مع احتفاظها بكامل حريتها في الاختيار والإنتاج .

### ج - نهاية الفن الرومانسي

كانت قاعدة الفن ، كما درسناه حتى الآن ، اتحاد المدلول والشكل واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه وأثره على حد سواء . ودرجة اتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا ، درجة تطابق الشكل والمضمون هي التي بدا لنا أنها تشكل المعيار الجوهري الذي

---

٢٢ - لويس شتيرن : كاتب انكليزي من مواليد ايرلندا (١٧١٣ - ١٧٦٨) مؤلف «حياة وآراء تريبسترام شاندي» و«الرحلة المظلمة» ، وهو من مشاهير الكتاب التندرين ، وأسلوبه فاتق السلاسة . -

يفترض بأحكامنا على الأعمال الفنية ان تستلهمه .

انطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا ان الروح ما كان حرا في ذاته بعد في طور بدايات الفن ، وبخاصة في الشرق ؛ فقد طلب المطلق في عالم الطبيعة وتصور الطبيعي بالتالي على انه ذو طابع إلهي . وفي طور لاحق مثل الفن الكلاسيكي الآلهة الاغريقية في الشكل الانساني - وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة وصلها بالطبيعة - ولكنه جعلها تحلق فوق الاهتمامات البشرية ، وأظهرها وكأنها مشرقة بالروح ، مضئبة به . بيد ان الفسّن الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة ؛ وبعد ان أنكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم الميني ، رغم أنها تشكل الوسط الذي لا غنى عنه لتظاهر الروح والمطلق ، انتهى به الامر الى تبني موقف أكثر تساهلا وأكثر ايجابية تجاهها .

. ان تصورات العالم هذه ، التي تلهم الديانات وتكوّن الروح الجوهري للشعوب والمصور ، تجد تمثيلها أيضا في الفن وفي سائر ميادين الحياة . وكما ان مهمة كل إنسان ، بوصفه ابن عصره ، ان يعبر في أنشطته كافة ، دينيا او فنيا او سياسيا او علميا ، عن المضمون الاساسي والشكل الضروري لعصره ، كذلك فان رسالة الفن ان يعبر بطريقته الخاصة ، اي في شكل فني ، عن روح الشعب . فما دام الفنان وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ويتصورهما للعالم ، وما دام يؤمن بهما راسخ الايمان ، فلا بد ان يعالج بجديّة عميقة هذا المضمون وتمثيله ، بمعنى ان هذا المضمون يمثل لوعيه على انه هو **اللامتناهي** وهو **الحق**، وعلى انه جزء لا يتجزأ من ذاتيته الاعمق غورا ، بينما يؤلف الشكل الذي يتظهر به في نظره، هو كفنّان، الوسيلة الاولى، اللازمة ، العليا ، لوضع **المطلق** وروح الاشياء في متناول الإدراك . وهذا المضمون المحتاط لذاتيته هو الذي يملئ عليه نمطا بعينه من تمّاط التمثيل، فيقدمه على ما عداه من سائر الانماط . وبالفعل ، ان الفنّان



يحمل في داخل ذاته هذا المضمون وشكله ؛ فهما يشكلان ماهية شخصيته بالذات ، ماهية الأشياء المتخيلة او المتكررة من قبله ؛ مضمون وشكل غير قابلين للانفصال عنه ، ولولاهما لما كان ما هو كائن عليه . ولا يبقى عليه الا ان يوضع هذه الماهية ، ان يجسدها عيانيا ، وان يظهرها في شكل حي . عندئذ فقط يمكن القول عن فنان من الفنانين انه موحى اليه من المضمون الذي يحمله في ذاته ومن الشكل الذي يستدعيه هذا المضمون . فإبداعاته ، بدل ان تكون اعتباطية ، يكمن مصدرها فيه هو ، ومنه تنبجس ، من تلك الأرض الجوهرية ، من ذلك المقاع الذي لا يعرف مضمونه طعما للراحة ما دام الفنان لما يطمه شكلا فرديا ، مطابقا لمفهومه . وبالمقابل ، حين نريد نحن المحدثين ان نمثل إلها غريبا او ، نظير البروتستانتين في ايماننا ، السيدة العذراء ، إما نحنا وإما رسما ، يتعلم علينا ان نمالج هذه الموضوعات بجدية حقيقية . فالإيمان الصميم هو ما ينقصنا ، وان لم يكن من الضروري ان يكون الفنان على الدوام من اتقى الاتقياء حتى في عصور الإيمان المستعمر . وكل ما بوسعنا وما ينبغي علينا ان نطلبه هو ان يكون المضمون هو الجوهرى بالنسبة الى الفنان ، وان يتصوره نسي وعيه على انه هو الحقيقة الاعمق ، وان يجد فيه المؤثر السى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . وبالفعل ، ان الفنان يتصرف اثناء انتاجه تصرف كائن من كائنات الطبيعة ، فبرامته موهبة طبيعية ، ونشاطه ليس نشاط ملكة الفهم الخالصة ، الحرة في معالجة المضمون بإخضاعه لقوانين الفكر المحض ، بل على العكس : فالفنان ، الذي يبقى مشدودا الى الطبيعة بأواصر كثيرة ، يندمج في الموضوع ، يؤمن به ، يعده مطابقا في الهوية لاناه ، بل لاناه الأكثر حميمية . وينجم عن ذلك اندراج الموضوع في عداد ذاتية الفنان ، وانثاق العمل الفني بما هو كذلك من داخلية العبقرية وفاعليتها اللتين لم يضرب شيء من وقدهما ، وباني الانتاج ناضجا مكتملا ، لا اثر فيه للتردد ، محافظا على كل

قوة التصميم . ذلكم هو الشرط الاساسي للفن ، باتم معاني الكلمة .

لكن بالنظر الى المكانة التي اضطررنا الى ان نخص بها الفن في مختلف اطوار تطوره ، فان ذلك الشرط لم يجبر التقيد به دوماً وابدأ . ومع ذلك فاننا نخطئ فيما لو رأينا في ذلك محض مصيبة عارضة مني بها الفن من الخارج ، إما بحكم صروف الدهر ، وإما بفعل نوازع ثورية ، وإما نتيجة لعدم الاهتمام ؛ وإنما المسألة مسألة نتيجة لتطور الفن ذاته ، هذا الفن الذي كلما ظهر المضامين المحايثة وكلما تقدم على طريق هذا التظهر ، تحرر شيئاً فشيئاً من المضامين التي يمثلها . وحين يفدو موضوع من المواضيع في تناول الادراك الحسي ، عن طريق الفن او الفكر ، بل حين يفدو في متناوله الى حد يستنفد معه مضمونه ويمسي كل شيء خارجياً ولا يتبقى شيء غامض او داخلي ، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع ، لان الاهتمام لا يواكب الا النشاط الغض والعنوي . والمواضيع لا تهز وتر الروح الا ما دامت تحتفظ بجانب غامض غير مجهور به ، اي ما دام المضمون يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الانا . لكن ما ان يظهر الفن التصورات الاساسية المتضمنة في مفهومه ، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات ، حتى ينمق من إيسار هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب بعينه ، ثم لا تلبث ان تبرز الحاجة الى العودة الى هذه المضامين كنتيجة للحاجة الى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائداً الى ذلك الحين ؛ هكذا تبني ارسطوفانس في اليونان هذا الموقف ازاء عصره ، كما تبناه لوقيانوس (٣٣) ازاء الماضي الاغريقي كله ؛ أما في ايطاليا واسبانيا ،

---

٢٣ - لوقيانوس الشميشاطي : كاتب افريقي من مواليد قرية شميشاط بسورية (نحو ١٢٥ - ١٩٢) ، له «حوار الاموات» و«مجلس الآلهة» ، سفر من التقاليد والآراء السائدة . -م-

عند أفول العصر الوسيط ، فقد شرع أريوستو وسرفانتس يوقوف موقف معارضة من الفروسية .

هكذا تبرز ، في قلب العصر الذي ينتهي اليه الفنان ، مع تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله ، حركة معارضة لم تكتسب أهمية خاصة إلا في الأزمنة الحديثة . ففي أيامنا هذه ، ولدى جميع الشعوب ، استولت على الفنانين عادة التفكير والروح النقدي - ولدينا نحن الألمان حرية الفكر - وجعلتهم يضربون صفحا ، ان جاز التعبير ، عن كل قاعدة في اختيارهم موضوعات انتاجهم وأشكاله ، وهذا بعد ان جربوا جميع الاشكال الخصوصية للفن الرومانسي . وقد اضحى التعلق بمضمون خاص وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون امرا من امور الماضي بالنسبة الى الفنان الحديث ، كما امسى الفن نفسه أداة حرة يستطيع تطبيقها ، بحسب موهبته التقنية ، على أي مضمون كان ، كائنه ما كانت طبيعته . وعلى هذا النحو يرتفع الرسام فوق الاشكال والصور الشائنة ، ويصير يتطور بحرية من دون ان يكتسح بالمضامين والتصورات التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعييه باعتبارها مقدسة وأزلية . فما من مضمون وما من شكل محاذيان بعد الآن لداخلية الفنان ، لطبيعته ، لماهيته الجوهرية اللاواعية ، وهو لا يؤثر موضوعا على موضوع ، وذلك ما دام لا يخالف القانون الشكلي الذي يتطلب ان يكون جميلا وأن يصلح للمعالجة الفنية . وفي أيامنا هذه لا وجود لموضوع غير مشوب بهذه النسبية؛ وحتى ان تجاوزتها بعض الموضوعات ، فان تمثيلها الفني لا يفرض نفسه بلزوم مطلق . لهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك وينطق اشخاصا آخرين ، هم عنه غريباء . ولكنه لا يكف لهذا السبب عن معالجة عمله بكل ما أوتي من عبقرية ، وعن نسجه بجوهر ذاته ، ولكنه يفعل ذلك بكيفية عامة وعرضية تعاميا؛ أما الفردية الأكثر تخصيصا التي يسبقها عليه فما هي بفرديته ،

وانما يستخدم في هذا التفريد احتياطه من الصور وانماط التعبير التي له بها علم ، والاشكال الفنية السالفة التي يحتفظ بذكرها ، وما سوى ذلك من الاشياء التي لا تعني له شيئا بحد ذاتها والتي لا تكتسب من اهمية الا متى ما بدت له مناسبة اكثر من غيرها لهذا الموضوع او ذلك .

في اغلب الفنون ، وبخاصة في الفنون التشكيلية ، يقتبس الفنان موضوعه من العالم الخارجي ، ويعمل بناء على توصية او طلب ، ومتى ما وجد نفسه امام قصص ومشاهد ورسوم ذنوبية او دينية او امام مبان مقدسة ، لا يبقى عليه الا ان يتساءل عما يوسع ان يفعل بها . وبالفعل ، ومهما تماهى داخليا مع مضمون بعينه ، يظل هذا المضمون عبارة عن موضوع لا يندرج في عداد مكنونه الوجداني الجوهرى . ولن يجديه فتىلا ان يتملك جوهريا ان جاز القول تصورات العالم الخاصة بالازمنة المتصرمة ، كان يعتنق على سبيل المثال الكاثوليكية ، على نحو ما فعل الكثيرون في ايامنا هذه باسم الفن ، بغية تثبيت مشاعرهم وكما يفرضوا حدودا على تمثلاتهم ، كما لو ان ذلك يدخل في باب الضرورة . ان الفنان مطالب بالا يسمى الى العيش في وثام مع وجدانه ، وبالا يجعل همه الاول خلاص نفسه ، لكن على نفسه ، الكبيرة والحرّة ، ان تعرف ، حتى قبل ان تتصدى للانتاج ، اين هو موقعها ، وأن تكون واثقة من ذاتها ومطمئنة الى ذاتها ؛ والفنان الكبير في ايامنا هذه بحاجة على الاخص الى تفتح حر للروح ، اذ بفضل مثل هذا التفتح تغدو جميع الاحكام المسبقة وجميع الاباطيل والمعتقدات ، التي قد تنزع الى شد وثاقه الى تصورات واشكال محددة ، محض مظاهر وآناء يمكن للروح ان يسيطر عليها ويتحكم بها ، منكرها عليها قيمة الشروط الوطيدة التي لا يجوز المساس بها والتي توجب عليه الخضوع لها ، ومعيدا خلقها ان صح التعبير ، ومجددا تقييمها بإسباغه عليها مضمونا اسمى وأرفع .

على هذا النحو يجد الفنان في متناوله اليوم أي موضوع كان وأي شكل كان ، اذا ما عرف ، بفضل موهبته وعبقريته ، كيف ينتقى من تثبيت شكل فني محدد ما كان له من خيار لحد الآن الا في الالتزام به .

لننظر الان في المضامين والاشكال التي تضع نفسها ، بصورة عامة ، في متناول الفن في الطور الذي نحن بصدده الان .  
لقد كان هدف الاشكال الفنية العامة الوصول الى الحقيقة المطلقة ، ومن الواجب البحث عن علة تخصصها في التصور المحدد والدقيق لما كان يشكل **الطلق** بالنسبة الى الوهمي ولما كان ينطوي في الوقت نفسه على نمط تظهير هذا **الطلق** . هكذا راينا ، فيما يتعلق بالفن الرمزي ، انه كان يقبس مضونه من معين المدلولات الطبيعية ويستمر أشكاله من المواضيع الطبيعية ومن التشخيصات الإنسانية ؛ وراينا الفن الكلاسيكي يتفنى بالفردية الروحية ، التي تعيش في الحاضر فقط وجسديا ، بينما تهجن عليها تجريديا ضرورة القدر ؛ وراينا اخيرا الفن الرومانسي يتفنى بالروحانية عينها ، مع ذاتيتها المحايثة التي يمكن لداخليتها ان تتلبس اي شكل خارجي كان . وفي هذا الشكل الفني الاخير ، كما فسي الشككين السالفين ، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الالهي في ذاته . لكن كان على هذا الالهي ان يتموضع ، ان يتعين ، وبالتالي ان يحتك بالمضمون الدنيوي للذاتية . وفي بادئ الامر جعل مقر لاتناهي الشخصية في الشرف والحب والوفاء ، ثم فسي الفردية الخصوصية ، في الفرد المتعين ، منظورا اليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الانساني . ثم جاء اخيرا طور التندر الذي فسخ اتحاد الالهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا ، وزعزع بل دمر كل التحديدات ، فأرغم من ثم الفن على تجاوز نفسه . لكن كانت عاقبة هذا التجاوز عودة الانسان الى ذاته ، الى عالمه الداخلي ، وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة

محدودة من المضامين والتصورات . وصار للفن من الآن فصاعدا شفيح جديد ، يتمثل بالإنساني ، وبمباراة أخرى ، أغوار النفس الانسانية وذراها ، الانساني بوجه عام بأفراحه وأتراحه ، وبصيراته وأفعاله ومصائره . وابتداء من الآن صار الفنان يجد مضمونه في ذات نفسه ، فهو الروح الانساني المحدد نفسه بنفسه ، التأمل في لانهي مشاعره وأوضاعه ، المكتشف هذا اللانهي والمختير اياه ، الروح الانساني الذي ما يقرب عليه كل ما يطلع في النفس الانسانية . وهذا المضمون متجرد ، بما هو كذلك ، من الوضوح الفني، غير ان الابتكار الشخصي هو الذي يهبه وضوحا وينشئ شكله ، ولكن من دون ان يستبعد اي اهتمام آخر ، وذلك على اعتبار ان الفن ما عاد مطالبا بأن يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة ، بل كل ما يمت بصلة وارتباط الى الانسان .

وبالنظر الى هذا الاتساع وهذا التنوع في المواد ، فمن حقنا ان نطالب قبل كل شيء بأن يتظاهر الروح ، في طريقة معالجته اياها ، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر . صحيح انه في مقدور الفنان الحديث ان ينتسب الى القدامى ، بل الى قدامى القدامى ، وليس أجمل من ان يحتل الكاتب مكانه بين الهومييرين، ولو في آخر صفوفهم ، بل حتى النتاج الذي يعكس اتجاهات العصر الوسيط يمكن ان تكون له مزاياه التي تستحق كل تقدير؛ لكن القيمة التي لا تفنى للموضوعات وعمقها وأصالتها شيء ، وطريقة معالجتها شيء آخر . ولا يسع عصرنا ان ينتج اي هوميروس ، اي سوفوكلس ، اي دانتي ، اي اريوستو ، اي شكسبير ؛ فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بمظلة ما بعدهمها مظلة وما مبروا عنه يمثل الحرية التي عبروا بها عنه ، ما كان له ان يأخذ طريقه الى الوجود الا مرة واحدة . وهذه الموضوعات وطرق النظر فيها ومعالجتها قد باتت بالية . وحسده الحاضر موجود بكل نضارته وطلاوته ، وكل ما عداه ذابل ذار . صحيح

انه من حقنا ان نؤاخذ الفرنسيين على ارتكابهم اخطاء بحق الحقيقة التاريخية وبحق الجمال بتمثيلهم أبطالاً اغريقين ورومانسيين وصينيين وفارسيين في صورة أمراء وأميرات فرنسيين وبغزوهم اليهم افكارا ومشاعر هي افكار الفرنسيين ومشاعرهم في عهد لويس الرابع عشر وعهد لويس الخامس عشر ؛ لكن لو كانت هذه المشاعر والافكار أعمق وأجمل ، لما كان ثمة من عيب في نقلها على هذا النحو الى الحاضر . بل على العكس ، فجميع الموضوعات ، من اي عصر ومن أية أمة قيست ، تتلقى حقيقتها الفنية من الواقع الحي الذي ينفذها في نفوسنا ويكشف لنا عن حقيقتها غير القابلة للغاء . وتظاهرات الانساني الخالد ، في تصدد مدلولاته ولاتناهي مظاهره ، هي التي تملأ اطار الأوضاع والواقف والمشاعر وتشكل المضمون المطلق للفن .

إذا ما عدنا الآن، وبعد هذه التاملات العامة في طبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن بصدده ، الى مسألة معرفة ما الاشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي ، فسنرجع الى الذاكرة اننا اشرفنا من جهة أولى الى انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية اشكالها ، ومن الجهة الثانية الى التندر بوصفه تحريراً للذاتية المخلى بينها وبين عرضيتها الباطنة . وبوسعنا ختاماً ، ومن دون ان نتجاوز اطار ما قلناه اعلاه ، ان نلفت الانتباه الى تمايش نقيضي الفن الرومانسي هذين . وعلينا ان نخص هنا بالذكر شكلاً مماثلاً للأشكال التي استرعت انتباهنا عند الانتقال من الفن الرمزي الى الفن الكلاسيكي : الصورة ، التشبيه ، والمقطعات المعروفة باسم Epigramme (٢٤) ، الخ . فقد كانت السمة الأولى لهذه

٢٤ - الأبيغراما : قصيدة تمثيلية صغيرة ، تجمع بين الوصف والتوجيه تنهى بلفظة بليغة ، هجائية في أكثر الأحيان ، وقد اشتهر في هذا النوع الشاعر الاغريقي مارسيايوس . -م-

الاشكال الانتقالية الانفصال بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي ، ذلك الانفصال الذي كان يخفف من حدته قليلا النشاط الذاتي للفنان ، والذي كان يرد بقدر الامكان ، وبخاصة في المقطعات الابيغرامية ، الى المائلة والمهابة . والحال ان الفن الرومانسي كان يتسم من البداية بانفصال اعمق وباتكفاء اكثر جذرية للداخلية على ذاتها . وبالنظر الى التطابق غير الكامل بين الروح والواقع الموضوعي ، فقد دلت الداخلية بدورها على عدم مبالاة بهذا الواقع . وكان لا بد ان يؤدي هذا التناقض ، بحكم تطوره ، الى تركيز كل اهتمام الفن الرومانسي إما على الخارجية العرضية واما على الذاتية العرضية بدورها . لكن حينما افضى تركيز الاهتمام هذا على الواقع الموضوعي وعلى تمثله الذاتي ، طبعا لمبدأ الرومانسية ، الى نفاذ النفس الى الموضوع ، وحينما تصدى التندر ، من جهة اخرى ، للموضوع وللشكل الذي يسبقه عليه رد الفعل الذاتي ، آل الامر الى نوع من الإقامة في الموضوع نفسه ، الى نوع من التندر الموضوعي . لكن هذا النفاذ الى داخل الموضوع لا يمكن ان يكون الا جزئيا ، ولا يمكن ان يتظاهر الا في شكل قصيد *Lied* او كجزء من كل اوسع وارحب . اذ انه لو توسع وامتد في داخل الواقع الموضوعي ، لافضى بالضرورة الى اعمال ومغامرات تستاهل التمثيل العيني . اما ما يواجهنا هنا ، على العكس ، فهو انتشار فعلي للنفس في الموضوع ، انتشار قابل بكل تأكيد للتوسع والامتداد ، ولكنه يبقى مع ذلك حركة ذاتية وحاذقة للخيال والقلب ، لقطة غير اعتباطية ولا محكومة بالمصادفة ، بل نابعة من حركة باطنة للروح المتجه بأكمله نحو الموضوع الذي يقف عليه اهتمامه كله ويتخذ منه مضمونا له .

بوسعنا ، من هذا المنظور ، ان نقارن بين آخر عطاءات الفن الرومانسي وبين القطعات الابيغرامية الاغريقية القديمة التي يتبدى فيها الشكل الذي نتكلم عنه هنا في مظهره الاكثر بساطة .



انه الشكل الذي لا يكتفي فيه الشاعر بأن يقول عن موضوع ما انه كذا وكذا من خلال تسميته وإلصاق عنوان به ، ولكنه الشكل الذي يتم وصفه عن طريق تضمين الوصف عاطفة عميقة بقدر او بأخر ، او التماعه ذهنية ، او فكرة مشحونة بالمعاني ، او لقطة متولدة عن الخيال ، وما الى ذلك مما هو قمين بأن يث الحياة ، بواسطة الشعر والتصور ، في اتفه الاشياء وبأن يرفع في احوال كثيرة من قيمتها . وهذا النوع من الاشعار ، سواء ادار موضوعه حول شجرة ام طاحون ام الربيع، وسواء تناول الاحياء ام الاموات، يمكن ان يكون على درجة لامتناهية من التنوع وان يرى النور لدى الشعوب قاطبة ؛ بيد انه لا يعدو ان يكون نوعا ثانويا ، قابلا بسهولة للسقوط في الابتذال . وبالفعل ، ان كل انسان قادر على التفكير ومتمكن من لفته لمستطيع نظم هذا النوع من الشعر بمثل السهولة التي يستطيع ان يدبج بها رسالة ، وحسبه ان يبذل في ذلك مجهودا تخيليا ضئيلا . ولهذا ، وبالرغم من التلاوين الجديدة التي يمكن لكل شاعر ان يسبقها على نتاجه ، فان هذه الاشعار تظل متشابهة الى حد توحى معه قراءة اي منها بأنها قراءة مما سبق علمه . اذن فالسمة المميزة الرئيسية للطور الذي نحسن بصده هي ان النفس والروح والوعي تبث في الاحوال والاضاع داخلينها كلها وعمقها كله وغناها كله ، وتتماهى مع المواضيع ، وتفلح على هذا النحو في تحويل هذه المواضيع الى شيء جديد ، له بذاته قيمته .

ومن هذا المنظور ابداع الفرس والعرب ، بصورهم التشحة بأبهة شرقية وبخيالهم الطليق والمبتكر الذي لا يستهلك مواضيعه الا على نحو نظري صرف ، ابداعوا آثارا يمكن ان تكون نموذجا يحتذى بالنسبة الى شعراء هذا الزمن ، باظهارها لهم ان الداخلية الذاتية المهمة حقا لقادرة على الانتاج . وقد ابداع الاسيبان والطلبان بدورهم في هذا المضمار آثارا بديمة . ولئن قال

كلوبستوك (٢٥) عن بترارك : «لقد تغنى بترارك بلورا في قصائد ما هي بجميلة الا في نظر المعجب ، لا في نظر العاشق» ، فان الاشعار الغزلية التي نظمها كلوبستوك نفسه مليئة بالتأملات الاخلاقية ، تعمق بكافة قائمة وتنسم باندفاع متكلف نحو سعادة الخلود ، في حين ان ما نعجب به لدى بترارك هو حرية العاطفة ونبلها ، هذه العاطفة التي حسبها ان تعبر عن الرغبة التي تستمر في الشاعر وتشدّه الى حبيبته حتى تكون ، بهذا التعبير ، قد نالت مبتغاها . وبالفعل ، حين يدور الكلام عن مواضيع ذات صلة بالحب والخمر ومجالس الشرب والملاهي الشعبية ، فقد لا يكون النهم والرغبة بغائبين ، ولقد استطاع الفرس ان يعبروا عنهما بصورة تضح بحواسية مستنيرة ، لكن الخيال بسلوكه هذا المسلك يقصي عن دائرة الرغبات العملية الموضوع الذي يدفعه نحو الاهتمام الذاتي ؛ والحق ان الخيال يؤخذ بلمبته هذه ، فينصرف لها بملء الحرية ، وينتقل من الفرح الى الحزن ومن الحزن الى الفرح بسهولة خارقة . ومن بين المحدثين امكن لفوته بوجه خاص ، في **ديوانه الغربي - الشرقي** ، ولروكرت (٢٦) ان يرتفعا الى مستوى هذه الحرية ، وان يضمنا في الوقت نفسه اشعارهما العمق الصميم والذاتي للخيال المبدع . ومن هذا المنظور ، ثمة فارق كبير بين اشعار **الديوان** وبين اشعار غوته السابقة . ففي **استقبال ورحيل** ، على سبيل المثال ، نجد الكلام والوصف جميلين ، لكن الموقف سائب ، والنهاية مبتذلة ، والخيال ، على

---

٢٥ - فريديش غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني (١٧٢٤ - ١٨٠٣) ، مؤلف **المسيحية** ، وهي ملحمة توراتية . -  
 ٢٦ - فريديريك روكرت : شاعر ومشرق الماني (١٧٨٨ - ١٨٦٦) ، له اشعار وطنية وغنائية . -

إسرافه في استعمال حريته ، لم يضيف إليها شيئاً ذا قيمة . وما  
كذلك شأن القصيدة المعنونة بالقصيدة في الديوان . ففي هذه  
القصيدة ينسبط أمامنا الحب في كل خياله ، بخلجاته وسعاداته  
وهوائه . ونحن لا نجد عادة في هذا النوع من النتاج لا حنيناً ،  
ولا ذنف العشق ، ولا رغبة ، بل كل ما يمر عنه هو المتعة التي  
تتأتى من المواضيع ومن إطلاق الحيل على غاربه للخيال ؛ أنها لعبة  
بريئة تؤكد الحرية فيها ذاتها من خلال العبك والهزل وملاعبة  
القوافي ، ومن خلال التصنع والتكلف في النظم ؛ وبالإضافة إلى  
هذا كله اندفاع مرح يرقى بالنفس ، من خلال صفو الشكل ،  
إلى ما فوق التماس المضنك مع الواقع المحدود .



هنا تتوقف تأملاتنا بصدد الأشكال الخصوصية التي يلبسها  
مثال الفن في مسيرة تطوره . وقد أخضعت هذه الأشكال لفحص  
مفصل بعض الشيء ، وذلك بغية إبراز مضمونها الذي ينطوي  
في الوقت نفسه على نمط تظهيره . ذلك أن المضمون يلعب في  
الفن ، كما في كل صنيع إنساني ، دوراً فاصلاً . والرسالة  
الوحيدة للفن ، طبقاً لمفهومه ، أن يضفي صفة الحاضر ، بصورة  
عينية ، على ما بملك مضمونها عينياً ، والمهمة الرئيسية لفلسفة  
الفن هي أن تعقل ، بالفكر ، ماهية وطبيعة ما له هذا المضمون  
وتعبيره الجميل .

# الفهرس

## الفن الرمزي

٥	لمحة عامة
	مدخل
١٠	عن الرمز بصفة عامة
٢٥	الخطة والتبويب
	الفصل الاول
٣٧	الرمزية اللاواعية
٣٨	١ - الترابط المباشر بين المدلول والشكل
٤٠	١ - ديانة زرادشت
٤٦	٢ - الطابع اللارمزي لديانة زرادشت
٥١	٢ - الرمزية الفرائضية
٥٤	١ - التصور الهندوسي عن البرهمان
	٢ - المادية والشطط والميل الى التشخيص
٥٦	كسمات مميزة للخيال الهندوسي
٧٠	٣ - التطهر والكفارة ومكانهما في الفن الهندوسي
٧٢	٣ - الرمزية بحصر المعنى
٨٢	١ - افكار حول الموت وتمثل الموتى . الاهرام
٨٥	٢ - عبادات الحيوانات واقنعة الحيوانات
٨٦	٣ - ممنون ، ايزيس واوزوريس ، ابو الهول

## الفصل الثاني

### رمزية الجليل

- ٩٢  
٩٦ ١ - حلولة الفن  
٩٦ ١ - الشعر الهندوسي  
٩٨ ٢ - الشعر المحمدي  
١٠٥ ٣ - العلم الروماني المسيحي  
١٠٦ ٢ - فن الجليل  
١٠٨ ١ - الله خالق العالم وسيد  
١١٠ ٢ - العالم المتناهي والمجرد من صفة الالهية  
١١٢ ٣ - الفرد الانساني

### الفصل الثالث

#### الرمزية الواعية في الفن التشبيهي

- ١١٥ ١ - مشابهاة من منطلق خارجي  
١٢٠ ١ - الحكاية الرمزية  
١٢٢ ٢ - المثل الرمزي ، القول السائر ، الحكاية  
١٣٣ الحكيمية  
١٤٠ ب - مشابهاة تتخذ من المدلول نقطة انطلاق لها  
١٤٣ ١ - اللفز  
١٤٥ ٢ - الرموزة  
١٥٠ ٣ - الاستعارة ، الصورة ، التشبيه  
١٥١ ١ - الاستعارة  
١٥٩ ب - الصورة  
١٦٣ ج - التشبيه  
ج - زوال الفن الرمزي ، القصيدة التعليمية  
١٧٦ والشعر الوصفي والمقطعات التوجيهية القديمة  
١٧٩ ١ - القصيدة التعليمية  
١٨١ ٢ - الشعر الوصفي  
٢ - العلاقات بين الشعر التعليمي والشعر  
١٨٢ الوصفي

## الفن الكلاسيكي

- مدخل  
 عن الكلاسيكي بوجه عام ١٨٩  
 ١ - سؤدد الكلاسيكي ، منظورا اليه على انه تداخل الروحي والطبيعي ١٩٥  
 ٢ - الفن الاغريقي كتحقيق للمثال الكلاسيكي ٢٠٢  
 ٣ - مكانة الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ٢٠٤  
 الفصل الاول ٢١٢  
 ١ - انحطاط الحيوانية ٢١٥  
 ١ - اضاحي الحيوانات ٢١٦  
 ب - الطرائد ٢١٨  
 ج - الامساخات ٢٢٠  
 ٢ - الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة ٢٣١  
 ١ - الوحي ٢٣٥  
 ب - ما يميز الآلهة الجديدة عن القديمة ٢٣٨  
 ج - هزيمة الآلهة القديمة ٢٥١  
 ٣ - الاستمرار الايجابي للعناصر المتصورة على انها سالبة ٢٥٤  
 ١ - الاسرار ٢٥٥  
 ب - الحفاظ على الآلهة القديمة في الآلهة الجديدة ٢٥٧  
 ج - الاساس الطبيعي للآلهة الجديدة ٢٦٠

## الفصل الثاني

### مثال شكل الفن الكلاسيكي

- ٢٦٨  
٢٧٠ ١ - حول مثال الفن الكلاسيكي بوجه عام  
٢٧٠ ١ - المثال من حيث هو انتاج الخلق الفني الحر  
٢٧٨ ب - آلهة المثال الكلاسيكي الجديدة  
٢٨٤ ٢ - طور الآلهة الخصوصية  
٢٨٥ ١ - تعدد الآلهة الفردية  
٢٨٦ ب - انعدام التصنيف الصارم  
٢٨٧ ج - الطابع الاساسي لدائرة الآلهة  
٢٩٠ ٣ - الفردية الخصوصية للآلهة  
٢٩١ ١ - مادة التفريد  
٣٠٤ ب - الحفاظ على الاساس الاخلاقي  
٣٠٥ ج - التطور نحو الظرف والفتنة

## الفصل الثالث

### انحلال الفن الكلاسيكي

- ٢٠٧  
٢٠٨ ١ - القدر  
٣١٠ ٢ - النزعة الى التشبيه علة انحلال الآلهة  
٣١٠ ١ - غياب الذاتية الداخلية  
٣١٣ ب - الانتقال الى المسيحية كموضوع للفن الحديث  
٣١٨ ج - انحلال الفن الكلاسيكي في مضمواره الخاص  
٣٢٢ ١ - الهجاء  
٣٢٣ ١ - الفارق بين انحلال الفن الكلاسيكي وانحلال  
٣٢٣ الفن الرمزي  
٣٢٥ ب - الهجاء  
ج - العالم الروماني ارض الهجاء

## الفن الرومانسي

### مدخل

- ٣٣٣ عن الرومانسي بوجه عام  
٣٣٥ ١ - مبدأ الذاتية الداخلية  
٣٣٦ ٢ - العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي وشكله  
٣٤٤ ٣ - كيف يعالج الفن الرومانسي مضمونه ؟

### الفصل الأول

- ٣٥٠ الدائرة الدينية للفن الرومانسي  
٣٥٦ ١ - قصة الفداء المسيحي  
٣٥٧ ١ - عدم اللزوم الظاهري للفن  
٣٥٨ ب - ضرورة تدخل الفن  
٣٥٨ ج - الخصوصية العرضية للتظاهر الخارجي  
٣٦٣ ٢ - الحب الديني  
٣٦٣ أ - مفهوم المطلق من حيث هو حب  
٣٦٤ ب - النفس والمواطن  
٣٦٥ ج - الحب كمثال رومانسي  
٣٦٨ ٣ - الروح والاسرة البشرية  
٣٧٠ أ - الشهداء  
٣٧٥ ب - الندامة والاعتداء الداخليان  
٣٧٧ ج - المعجزات والخرافات



## الفصل الثاني

### الفروسية

- ٢٨٠  
٣٨٧ ١ - الشرف  
٣٨٧ ١ - مفهوم الشرف  
٣٩١ ب - انجراحية الشرف  
٣٩٢ ج - استرداد الشرف  
٣٩٣ ٢ - الحب  
٣٩٣ ١ - مفهوم الحب  
٣٩٩ ب - المنازعات الناجمة عن الحب  
٤٠١ ج - الطابع العرضي للحب (الحب والمصادفة)  
٤٠٤ ٣ - الوفاء  
٤٠٥ ١ - الوفاء في الخدمة  
٤٠٦ ب - استقلال الذات في الوفاء  
٤٠٧ ج - التنازعات الناجمة عن الوفاء

## الفصل الثالث

### الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية

- ٤١٠ مدخل وخطة  
٤١٠ ١ - الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية  
٤١٤ ١. - الاستقلال الشكلي للخصوصيات الفردية  
٤١٥ ب - الشخصية كلية داخلية ، لكن ناقصة  
٤٢٠ ج - الاهمية الجوهرية الملازمة لهذه الشخصيات  
٤٢٦ الجوهرية  
٤٢٩ ٢ - جانب «المغامرة»  
٤٢٩ ١ - الطابع العرضي للاهداف والمنازعات  
٤٣٥ ب - الجانب الهزلي للمواقف اللامتعينة الا بالمصادفة  
٤٣٨ ج - الخيال

- ٤٤٠ - انحلال الفن الرومانسي
- ٤٤٢ ١ - المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي
- ٤٥١ ب - الفكاهة الذاتية
- ٤٥٣ ج - نهاية الفن الرومانسي

٣٠٠٠ / ٨٦ / ١٠٤٩



## موسوعة علم الجمال الهيجلي

يمثل الفن في نظر هيجل ، الى جانب الدين والفلسفة ، واحداً من أسمى ثلاثة أشكال يتجلى لها الروح المطلق . فالفن يرقى بالانسان حدسياً الى مستوى الحضور الالهي ، ويعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع ، ويعطي امتداداً لا متناهياً لوجوده المتناهي . والفيلسوف الالماني الكبير يثبت في دروسه عن فلسفة الفن ، التي ألقاها في جامعة برلين واستعرض فيها التاريخ العالمي للفن ، انه كذلك ناقد وذوافة كبير للجمال . ومن هنا كان ما يتميز به هذا الكتاب من متعة القراءة وقرب التناول .

وإذا الطليعة تقدم موسوعة علم الجمال الهيجلي في طبعة جديدة بخمسة اجزاء :

- ☐ فكرة الجمال
- ☐ الفن الرمزي / الكلاسيكي / الرومانسي
- ☐ فن العمارة / فن النحت
- ☐ فن الرسم / فن الموسيقى
- ☐ فن الشعر

دار الطليعة للطباعة والنشر  
بيروت  
الطبعة : ١١٠ ل.ل.  
او ما يعادلها